অসমীয়া সংগীতৰ ঐতিহ্য



ড° বীৰেন্দ্ৰনাথ দত্ত



অসম সাহিত্য সভা

পৰিচয় গ্ৰন্থমালা—৩

অসমীয়া সংগীতৰ ঐতিহ্য

ড° বীৰেন্দ্ৰনাথ দত্ত



অসম সাহিত্য সভা
চন্দ্ৰকান্ত সন্দিকৈ ভৱন
যোৰহাট-৭৮৫০০১

ASAMIYĀ SANGĪTAR AITIHYA : An Introduction to Assamese music haritage written by Dr. Birendranath Datta and Published by Dr. Paramananda Rajbongshi, General Secretary, Asam Sahitya Sabha, Chandrakanta Handique Bhawan, Jorhat-1. Price-00

অসমীয়া সংগীতৰ ঐতিহ্য

লেখক ঃ ড° বীৰেন্দ্ৰনাথ দত্ত

প্ৰথম সংস্কৰণ ঃ ১৯৭৭
দ্বিতীয় সংস্কৰণ ঃ ২০০১
তৃতীয় সংস্কৰণ ঃ ২০১৭

প্ৰকাশক ঃ
ড° পৰমানন্দ ৰাজবংশী
প্ৰধান সম্পাদক
অসম সাহিত্য সভা
কেন্দ্ৰীয় কাৰ্যালয়
চন্দ্ৰকান্ত সন্দিকৈ ভৱন
যোৰহাট-১

বেটুপাত
ভিক্টৰ ৰাজকুমাৰ

অক্ষৰ বিন্যাস
কবিতা বৰা নেওগ

বৰ্ণাশুদ্ধি
ৰীমা কলিতা

মূল্য ঃ ১১৫.০০

মুদ্ৰক ঃ ডেষ্টিনী প্ৰিন্টিং প্ৰেছ, ৰাজগড়, গুৱাহাটী-৩
ফোন - ৯৪৩৫১০৯৩৬০, ৯৭০৭৯৩২১০৫

প্ৰধান সম্পাদকৰ এষাৰ

ইং ১৯৭৭ চনতে অসম সাহিত্য সভাই ড° বীৰেন্দ্ৰনাথ দত্ত মহোদয়ৰ *অসমীয়া সংগীতৰ ঐতিহ্য* শীৰ্ষক গ্ৰন্থখনি প্ৰকাশ কৰিছিল। তাৰ পাছতে ২০০১ চনত এই গ্ৰন্থৰ দ্বিতীয় সংস্কৰণ প্ৰকাশ কৰা হৈছিল।

ইতিমধ্যে এই গ্ৰন্থৰ দ্বিতীয় সংস্কৰণৰ সমুদায় গ্ৰন্থ শেষ হোৱাত পুনৰ আমি তৃতীয় সংস্কৰণৰ বাবে বিহিত ব্যৱস্থা গ্ৰহণ কৰো। পৰিবৰ্ধিত ৰূপত গ্ৰন্থখনি পুনৰ প্ৰকাশ কৰাৰ কথা আছিল যদিও ড° দত্ত মহোদয়ৰ কৰ্ম ব্যস্ততাৰ বাবে সেই কাম সম্ভৱপৰ নহ'ল। হুবহু দ্বিতীয় সংস্কৰণটি ৰাইজৰ তাগিদাত তৃতীয় সংস্কৰণ হিচাপে নিবেদন কৰিলো।

গ্ৰন্থখনি প্ৰস্তুতকৰণৰ সন্দৰ্ভত প্ৰকাশন উপ-সমিতিৰ আহ্বায়ক গণেশচন্দ্ৰ নাথ, আৰ্হি অপনয়ন, অক্ষৰ বিন্যাস আৰু বেটুপাত অলংকৰণ বাবে ক্ৰমে ৰীমা কলিতা, কবিতা বৰা নেওগ আৰু ভিক্টৰ ৰাজকুমাৰলৈ, এই ছেগতে শলাগ জ্ঞাপন কৰিলো।

চিৰ চেনেহী মোৰ ভাষা জননী!

১।৫।২০১৭ খ্ৰী. ড° পৰমানন্দ ৰাজবংশী

প্ৰধান সম্পাদকৰ একাষাৰ

১৯৭৭ চনত প্ৰকাশিত *অসমীয়া সংগীতৰ ঐতিহ্য* সভাৰ পৰিচয় গ্ৰন্থমালাৰ তৃতীয় গ্ৰন্থ। বিশিষ্ট পণ্ডিত সংগীতজ্ঞ ড° বীৰেন্দ্ৰনাথ দত্তই সংগীতৰ বিষয়ে অনুসন্ধিৎসু পাঠক আৰু সংগীত বিষয়ৰ ছাত্ৰ-ছাত্ৰীৰ উপযোগীকৈ মনোগ্ৰাহী আলোচনাৰে ৰচনা কৰা গ্ৰন্থখনত লৌকিক আৰু মাৰ্গীয় সংগীতৰ ধাৰাৰে কেনেকৈ অসমীয়া সংগীতৰ ঐতিহ্য পুষ্ট হৈ ব্যাপ্তি লাভ কৰিছে তাক গ্ৰন্থাকাৰে কথাৰে প্ৰদৰ্শন কৰি সংগীতপ্ৰেমীসকলৰ মহৎ উপকাৰ সাধিলে। ইতিমধ্যে গ্ৰন্থখনে পাঠকৰ সমাদৰ লাভ কৰিছে আৰু সংগীত বিদ্যালয় আৰু সংগীত মহাবিদ্যালয়ৰ পাঠ্যক্ৰমৰ অন্তৰ্ভুক্ত হৈছে। গ্ৰন্থখন দুষ্প্ৰাপ্য হৈ পৰাত সভাৰ কাৰ্যনিৰ্বাহক সমিতিয়ে পুনৰ প্ৰকাশ কৰিবৰ কাৰণে সিদ্ধান্ত গ্ৰহণ কৰিলে। এই সম্পৰ্কে ড° দত্ত ডাঙৰীয়াৰ লগত যোগাযোগ কৰাত তেখেতে আনন্দে আগ্ৰহ প্ৰকাশ কৰাৰ কাৰণেই গ্ৰন্থখনৰ সন্মুখত থকা গধুৰ আঁৰ কাপোৰখন দাং লগালে। ড° দত্তই গ্ৰন্থখন পুনৰ হাত ফুৰাই দি আৰ্হি কাকত চাই সভালৈ সৰ্বতোপ্ৰকাৰে সহযোগ আগবঢ়াইছে—তাৰ বাবে সভাৰ হৈ ড° দত্ত ডাঙৰীয়ালৈ কৃতজ্ঞতা জ্ঞাপন কৰিলো। নিষ্ঠাৰে গ্ৰন্থখন ছপা কৰি দিছে যোৰহাট পূৰ্বশ্ৰী অফছেট প্ৰিণ্টাৰ্ছে এই ছেগতে ছপাশালটিৰ স্বত্বাধিকাৰ শ্ৰীশিৱপ্ৰসাদ বৰুৱাক ধন্যবাদ জনালো। প্ৰথম সংস্কৰণৰ দৰে দ্বিতীয় সংস্কৰণটিয়ে পাঠকৰ সমাদৰ পালেই লেখক আৰু প্ৰকাশকৰ উদ্দেশ্য সফল হ'ব—ইতি

ড° বসন্তকুমাৰ গোস্বামী

দ্বিতীয় সংস্কৰণৰ ভূমিকা

১৯৭৭ চনত এই পুথিখনৰ প্ৰথম সংস্কৰণ মোৰ হাতত পৰোতেই বিভিন্ন মুদ্ৰণ প্ৰমাদ আদি মোৰ চকুত পৰিছিল আৰু সেইবোৰে মোক যথেষ্ট পীড়া দি আহিছিল। পিছলৈ মোৰ হাতলৈ কিছু নতুন প্ৰাসংগিক তথ্য-পাতি আহিছিল আৰু মোৰ একান্ত ইচ্ছা হৈছিল পাৰিলে পূৰ্বৰ দোষ-ত্ৰুটিবোৰ আঁতৰোৱাৰ লগতে নতুন তথ্যাদি সংযোজন কৰি এটি নতুন সংস্কৰণ প্ৰস্তুত কৰাৰ। ইতিমধ্যে পুথিখনৰ প্ৰথম সংস্কৰণ শেষ হোৱাত বিভিন্ন মহলৰ পৰা ইয়াৰ পুনৰ মুদ্ৰণৰ বাবে অনুৰোধ আহি আছিল। কোনো কোনো আগ্ৰহী বন্ধুৰ পৰা ইয়াৰ সংশোধন-পৰিবৰ্ধনৰ পৰামৰ্শও পাই আছিলো। অসম সাহিত্য সভাই পুথিখন দ্বিতীয় সংস্কৰণ প্ৰকাশ কৰিবলৈ আগবাঢ়ি অহাত মোৰ বহুদিনীয়া ইচ্ছাক বাস্তৱত ৰূপ দিয়াৰ সুযোগ ঘটিল। ইয়াৰ বাবে মই অসম সাহিত্য সভাৰ কৰ্মকৰ্তাসকলক, বিশেষকৈ সভাৰ বৰ্তমানৰ প্ৰধান সম্পাদক ড° বসন্তকুমাৰ গোস্বামীক আন্তৰিক কৃতজ্ঞতা জ্ঞাপন কৰিছো। আশা কৰিছো যে এই সংস্কৰণটিয়েও পাঠক সমাজৰ পৰা সমাদৰ পাব।

যিসকল সুহৃদয় গুণীজনৰ সান্নিধ্যৰে ধন্য হৈ এই গ্ৰন্থৰ ৰচনাত হাত দিয়াৰ সাহস কৰিছিলো সেইসকলৰ কেইবাগৰাকীয়ে ইতিমধ্যে ইহ সংসাৰৰ পৰা বিদায় লৈছে। তাৰে ভিতৰত কেইটিমান বিশেষভাৱে উল্লেখযোগ্য নাম হ'ল—যজ্ঞেশ্বৰ শৰ্মা, দয়ালচন্দ্ৰ সূত্ৰধাৰ, গন্ধৰাম বায়ন আৰু গিৰিকান্ত মহন্ত। সেইসকলৰ স্মৃতিৰ প্ৰতি মোৰ সশ্ৰদ্ধ প্ৰণিপাত নিবেদন কৰিছো।

এই সংস্কৰণটি উৎসৰ্গা কৰা হ'ল মোৰ পৰম শ্ৰদ্ধেয় স্বৰ্গীয় যজ্ঞেশ্বৰ শৰ্মাদেৱৰ নামত ঃ তেখেতৰ অনুপ্ৰেৰণা আৰু উৎসাহেই এই গ্ৰন্থ প্ৰস্তুতিৰ পথ পৰিক্ৰমাত মোৰ প্ৰধান পাথেয় আছিল। ইতি—

শিলপুখুৰী, গুৱাহাটী-৩
১ জানুৱাৰি, ২০০১

শ্ৰীবীৰেন্দ্ৰনাথ দত্ত

দ্বিতীয় সংস্কৰণৰ উৎসৰ্গা

যাৰ সস্নেহ প্ৰেৰণা আৰু উৎসাহৰ
কঠীয়াতলিত
এই পুথিয়ে প্ৰথমে গজালি মেলিছিল
সেই
ধীমান আৰু হৃদয়বান
স্বৰ্গীয় যজ্ঞেশ্বৰ শৰ্মাদেৱৰ
পুণ্য স্মৃতিত—

বী.দ.

পৰিচয় গ্ৰন্থমালাৰ আগকথা

শিক্ষিত নাগৰিক মাত্ৰেই নিজৰ বিশেষ অধ্যয়নৰ উপৰিও বিজ্ঞান, দৰ্শন, সাহিত্য-কলা আদি বিভিন্ন বিষয়ৰ সাধাৰণ জ্ঞান অতি প্ৰয়োজনীয় বুলি ভাবে। সাহিত্য সৃষ্টি আৰু সাহিত্য আস্বাদনৰ কাৰণেও এনে জ্ঞান অপৰিহাৰ্য। আমাৰ সভাপতিৰ অভিভাষণত সাহিত্য সভাৰ দ্বাৰা সকলোৰে সহজে পাব পৰা পৰিচয় গ্ৰন্থ প্ৰচাৰৰ প্ৰস্তাৱ এটি আগবঢ়োৱা হৈছিল। কাৰ্যনিৰ্বাহক সমিতিয়ে এই প্ৰস্তাৱ গ্ৰহণ কৰি ‘পৰিচয় গ্ৰন্থমালা’ নাম দি এশাৰী গ্ৰন্থ উপযুক্ত লোকৰ দ্বাৰাই প্ৰণয়ন কৰাই প্ৰকাশ কৰিবলৈ স্থিৰ কৰে।

এই গ্ৰন্থমালাৰ প্ৰথম ধ্বনি আৰু ৰসতত্ত্বৰ অধ্যাপক ড° মুকুন্দমাধৱ শৰ্মাৰ ৰচনা। ড° শৰ্মাই সংস্কৃত কাব্যৰ পৰা উদাহৰণ দি আৰু আৱশ্যক মতে অসমীয়া ভাষাৰ পৰাও দৃষ্টান্ত দি ‘ধ্বনি আৰু ৰস’ সম্পৰ্কে আলোচনা কৰিছে আৰু লগতে কাব্য সম্বন্ধে ভাৰতীয় চিন্তাৰ বিভিন্ন প্ৰস্থানৰ কথাও উনুকিয়াই গৈছে। বহুত কথা সামৰি লোৱা এনে পুথি অসমীয়া ভাষাত এয়ে প্ৰথম বুলি ক’ব পাৰি।

দ্বিতীয় গ্ৰন্থ ‘নৃতত্ত্বৰ চমু আভাস’ ড° ভুবনমোহন দাসৰ ৰচনা। এই গ্ৰন্থত বিশেষজ্ঞ পণ্ডিতগৰাকীয়ে আবয়ৱিক, সামাজিক, সাংস্কৃতিক আদি নৃতত্ত্বৰ বিভিন্ন বিষয়ৰ আলোচনা কৰিছে। এইখনিও বাটকটীয়া পুথি বুলিব পাৰি।

তৃতীয় গ্ৰন্থ ‘অসমীয়া সংগীতৰ ঐতিহ্য’ ড° বীৰেন্দ্ৰনাথ দত্তৰ ৰচনা। এই গ্ৰন্থত সংগীতজ্ঞ গ্ৰন্থকাৰে অসমীয়া সংগীতৰ বিভিন্ন শাখা সম্পৰ্কে উপযুক্ত উদাহৰণ দি মনোগ্ৰাহী আলোচনা কৰিছে। এখনি চমু পুস্তিকাত এনে ধৰণে অসমীয়া সংগীতৰ কথা আগতে লিখা হোৱা নাই। সাধাৰণ পাঠক আৰু সংগীতৰ ছাত্ৰ সকলোয়েই এই পুথিখনি আদৰেৰে গ্ৰহণ কৰিব বুলি বিশ্বাস।

চতুৰ্থ গ্ৰন্থ আমাৰ খ্যাতনামা চিকিৎসক অসম মেডিকেল কলেজৰ প্ৰাক্তন অধ্যক্ষ ড° মথুৰানাথ ভট্টাচাৰ্যৰ ‘চিকিৎসা বিজ্ঞানৰ ইতিহাস’। পণ্ডিত আৰু অভিজ্ঞ চিকিৎসকগৰাকীয়ে আয়ুৰ্বেদকো সামৰি লৈ চিকিৎসা বিদ্যাৰ এই ৰহস্যপূৰ্ণ আৰু শিক্ষাপ্ৰদ বুৰঞ্জী দাঙি ধৰিছে। জিজ্ঞাসু পাঠক আৰু ছাত্ৰ সকলোৰেই এই পুথিৰ পৰা উপকৃত হ’ব।

পঞ্চম গ্ৰন্থ ‘চাহৰ কথা’ ড° দীননাথ বৰুৱাৰ ৰচনা। এইগৰাকী লোকে

চাহ খেতি সম্পৰ্কে বিস্তীৰ্ণ অধ্যয়ন আৰু গৱেষণা কৰিছে। তেখেতৰ গ্ৰন্থত চাহৰ উপৰিও চাহ খেতি আৰু চাহ উৎপাদনৰ পদ্ধতি, অসম আৰু অসমৰ বাহিৰত চাহৰ খেতি, প্ৰভৃতি চাহৰ বিভিন্ন দিশ সম্পৰ্কে ভালেখিনি তথ্য দাঙি ধৰা হৈছে। চাহ সম্পৰ্কে আমাৰ ভাষাত এই ধৰণৰ পুথি ওলোৱা নাই।

জ্ঞানৰ পৰিসৰ বঢ়োৱাত বৰঙণি যোগোৱা বাবে এই আটাইকেইজন পণ্ডিত লোকৰ ওচৰত অসম সাহিত্য সভা কৃতজ্ঞ।

আশাকৰো, অসম সাহিত্য সভাৰ ভৱিষ্যতৰ কৰ্মকৰ্তাসকলে এই পৰিচয় গ্ৰন্থমালাত বিভিন্ন গ্ৰন্থ সংযোজনত ব্যৱস্থা কৰিব।

যোৰহাট
১ মাঘ, ১৮৯৮

শ্ৰীযজ্ঞেশ্বৰ শৰ্মা
সভাপতি, অসম সাহিত্য সভা

প্ৰধান সম্পাদকৰ নিবেদন

বৰ্তমান যুগত কোনো এটি বিষয়ে বিশেষ জ্ঞান লাভ কৰাৰ লগতে সাহিত্য, দৰ্শন, সংগীত, বিজ্ঞান, ৰাজনীতি আদি বিষয়সমূহটো প্ৰাথমিক জ্ঞান আহৰণ কৰাটো প্ৰয়োজন; কিন্তু অসমীয়া ভাষাত বিভিন্ন বিষয়ৰ প্ৰাথমিক জ্ঞান দিব পৰা গ্ৰন্থৰ অভাৱ অসম সাহিত্য সভাই বহু দিনৰ পৰা অনুভৱ কৰি আহিছে। অসম সাহিত্য সভাৰ মাননীয় সভাপতি শ্ৰীযজ্ঞেশ্বৰ শৰ্মাদেৱেও টিহু সন্মিলনত সভাপতিৰ ভাষণত বিভিন্ন বিষয়ৰ পৰিচয়জ্ঞাপক গ্ৰন্থ প্ৰকাশৰ এটি প্ৰস্তাৱ আগবঢ়ায়। পিছত অসম সাহিত্য সভাৰ ১৯৭৬-৭৭ চনৰ কাৰ্যনিৰ্বাহক সমিতিয়ে সেই প্ৰস্তাৱ মৰ্মে 'পৰিচয় গ্ৰন্থমালা' নাম দি এলানি গ্ৰন্থ বিভিন্ন বিশেষজ্ঞৰ দ্বাৰা যুগুত কৰাই প্ৰকাশৰ সিদ্ধান্ত লয়। এই মৰ্মে এই বছৰত পাঁচখন গ্ৰন্থ প্ৰকাশৰ দিহা কৰা হৈছে। এই গ্ৰন্থকেইখনৰ আভাস শ্ৰদ্ধেয় সভাপতি ডাঙৰীয়াই আগকথাত দিছে। তদুপৰি তেখেতে গ্ৰন্থকেইখন প্ৰকাশৰ ক্ষেত্ৰত নানা যত্ন লৈছে। সেই কাৰণে তেখেতক আন্তৰিক কৃতজ্ঞতা জ্ঞাপন কৰিলো। অসম সাহিত্য সভাৰ অনুৰোধ ক্ৰমে এই গ্ৰন্থখনি গোৱালপাৰা কলেজৰ অধ্যক্ষ ড° বীৰেন্দ্ৰনাথ দত্তদেৱে তেখেতৰ কৰ্মব্যস্ততাৰ মাজতো লিখি দিয়া কাৰণে অসম সাহিত্য সভাৰ হৈ তেখেতৰ শলাগ ল'লো। কম সময়ৰ ভিতৰতে পুথিখন ছপাই উলিয়াই দিয়া কাৰণে শৰাইঘাট প্ৰিণ্টাৰ্ছৰ গৰাকী আৰু কৰ্মীবৃন্দ আমাৰ ধন্যবাদৰ পাত্ৰ।

পুথিখনে পঢ়ুৱৈ সমাজৰ সমাদৰ পালে কৃতাৰ্থ হ'ম।

ইতি—

২৭ জানুৱাৰি, ১৯৭৭
ভগৱতীপ্ৰসাদ বৰুৱা ভৱন
গুৱাহাটী-৭৮১০০১

হেমন্তকুমাৰ শৰ্মা
প্ৰধান সম্পাদক
অসম সাহিত্য সভা

প্ৰথম সংস্কৰণৰ পাতনি

মই সংগীত-বিজ্ঞানী নহওঁ; শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ বিষয়ে মোৰ তাত্ত্বিক জ্ঞানো অতি সীমিত। এনে স্থলত সংগীত সম্পৰ্কীয় গ্ৰন্থ ৰচনাত মোৰ যোগ্যতাৰ সীমাবদ্ধতাৰ বিষয়ে মই যথেষ্ট সচেতন। সেইবাবেই আজি কেইমাহমানৰ আগতে অসম সাহিত্য সভাৰ সভাপতি শ্ৰদ্ধাস্পদ শ্ৰীযুত যজ্ঞেশ্বৰ শৰ্মাদেৱৰ পৰা এই সম্পৰ্কে অনুৰোধ অহাত কামটো হাতত ল'বলৈ প্ৰথমতে মই যথেষ্ট সংকোচ বোধ কৰিছিলো। তথাপি সংগীতৰ জগতৰ লগত মোৰ কিঞ্চিৎ যোগাযোগ আৰু অসমৰ থলুৱা সংগীতৰ সম্পৰ্কে থকা মোৰ অকৃত্ৰিম আগ্ৰহ আৰু জিজ্ঞাসা— এইখিনিকে মূলধন হিচাপে লৈ শ্ৰদ্ধেয় শৰ্মাদেৱৰ আদেশ-সদৃশ অনুৰোধ শিৰত লৈ এই কামত প্ৰবৃত্ত হওঁ। কিন্তু মোৰ সীমিত জ্ঞানৰ লগত অন্তৰায়ৰূপে যুক্ত হয় তাকৰীয়া সময়, গোৱালপাৰাত প্ৰাসংগিক গ্ৰন্থাদিৰ দুৰ্লভ্যতা ইত্যাদি। ফলত টোতে খৰ মাৰি পুথিখন লিখি অঁতোৱা হ'ল যদিও মই নিজেই অনুভৱ কৰো যে ইয়াত নিশ্চয় নানা ঠাইত পৰিৱৰ্তন বা পৰিমাৰ্জনৰ ঠাই ৰৈ গৈছে।

এই ক্ষুদ্ৰ গ্ৰন্থত সন্নিবিষ্ট তথ্যাদিৰ বাবে মইমৌলিকতাৰ দাবী নকৰো। এই সম্পৰ্কে ইতিমধ্যে বিজ্ঞজনে উদ্‌ঘাটন কৰা অথবা আভাস দিয়া তথ্যকেই আধাৰ হিচাপে লৈ বা তাৰে সূত্ৰ ধৰিহে ইয়াৰ কলেৱৰ গঢ়ি উঠিছে। মাত্ৰ ঠায়ে ঠায়েহে মোৰ নিজৰ দ্বাৰা সংগৃহীত সমল অথবা অভিজ্ঞতালব্ধ ধাৰণাই ইয়াত স্থান পাইছে। ওপৰত উনুকিওৱা বিভিন্ন কাৰণত—বিশেষকৈ সংগৃহীত বা আহৃত কিছুমান সমল নিশ্চিতভাৱে গৱেষণাসিদ্ধ নোহোৱা হেতুকে— ইয়াত অবৈজ্ঞানিক বা অগ্ৰহণযোগ্য তথ্যও সোমোৱা সম্ভৱ। তেনে বা আন ধৰণৰ ত্ৰুটিৰ বাবে দায়িত্ব স্বীকাৰ কৰাৰ লগতে আগ্ৰহী আৰু অভিজ্ঞ সুধী পাঠকসকলৰ ওচৰত সবিনয়ে মিনতি জনাওঁ—তেখেতসকলে যেন সেই ত্ৰুটিসমূহ আঙুলিয়াই দি এই গ্ৰন্থত সন্নিবিষ্ট তথ্যাদি প্ৰমাদযুক্ত কৰাত সহায় কৰে। তাৰ দ্বাৰা অকল মোৰেই উপকাৰ কৰা নহ'ব, এই ক্ষেত্ৰত লভ্য জ্ঞান অধিক নিৰ্ভৰযোগ্য কৰি তোলাতো বৰঙণি যোগোৱা হ'ব।

এই পুথিখন যুগুত কৰাৰ ক্ষেত্ৰত যাৰ ওচৰত মোৰ ঋণ আটাইতকৈ বেছি সেয়া হ'ল শ্ৰদ্ধাস্পদ ড° মহেশ্বৰ নেওগ। তেখেতৰ দ্বাৰা ৰচিত বা সম্পাদিত বিভিন্ন গ্ৰন্থ-প্ৰবন্ধ আদিত বিধৃত তেখেতৰ গভীৰ অধ্যয়ন আৰু ঐকান্তিক নিষ্ঠা-প্ৰসূত তথ্যৰাজিকে মই সৰহ ক্ষেত্ৰত মৌলিক সমল হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰিছো। সেই ৰচনাৰাজিৰ ভিতৰত *স্বৰৰেখাত বৰগীত* আৰু *Rhythm in the Vaishnava music of Assam* নামৰ গৱেষণা-গ্ৰন্থ দুখন সৰ্বাগ্ৰহণ্য। ড° নেওগৰ ওচৰত মই ব্যক্তিগতভাৱেও দিহা-পৰামৰ্শ লৈছো; তেখেতৰ ৰচিত বা সম্পাদিত গ্ৰন্থৰ পৰা সমল উদ্ধৃত কৰাৰ অনুমতিও বিচাৰি লৈছো। এই সকলোবোৰৰ কাৰণে তেখেতৰ ওচৰত মই অতি গভীৰভাৱে কৃতজ্ঞ। ইয়াৰ উপৰি যিসকল বিশেষজ্ঞ, অনুসন্ধানকাৰী আৰু সংস্কৃতি-উৎসাহী ব্যক্তিৰ ৰচনা আৰু সংগ্ৰহ কাৰ্যৰ পৰা মোৰ এই পুথি ৰচনাত সহায় পাইছো, সেইসকলৰ ওচৰতো মোৰ ঋণ স্বীকাৰ কৰিছো। পাৰ্যমানে যথাস্থানত ৰচক, তথ্যদাতা বা সংগ্ৰহকাৰীৰ স্বীকৃতি দিয়া হৈছে। অসমীয়া থলুৱা সংগীতৰ—বিশেষকৈ সত্ৰীয়া সংগীতৰ বিভিন্ন দিশৰ সৌন্দৰ্য হৃদয়ংগম কৰিবলৈ যিসকল বিশিষ্ট সংগীত কুশলীৰ সান্নিধ্য আৰু সাহায্যই মোক প্ৰস্তুত কৰাইছিল, সেইসকলৰ নামো ইয়াত ল'ব লাগিব। সেইসকলৰ ভিতৰত প্ৰথমতে স্মৰণ কৰো মোৰ বৰগীতৰ গুৰু বৰপেটাৰ স্বনামধন্য বয়োবৃদ্ধ শিল্পী শ্ৰীযুত দয়ালচন্দ্ৰ সূত্ৰধৰক আৰু লগতে গন্ধৰাম বায়ন (শুৱালকুছি) শ্ৰীযুত গিৰিকান্ত মহন্ত (শ্ৰৱণী সত্ৰ), শ্ৰীযুত ৰসেশ্বৰ শইকীয়া বায়ন (কমলাবাৰী সত্ৰ) আৰু শ্ৰীযুত কেশৱচন্দ্ৰ চাংকাকতিক।

সমল গোটোৱাৰ পৰা ছপাৰ কাম চোৱালৈ বিভিন্ন কামত সহায় আৰু উৎসাহৰ বাবে মোৰ বন্ধু শ্ৰীঅৰুণ ডেকা, শিল্পী বন্ধু শ্ৰীবেণু মিশ্ৰ, শ্ৰীঅজিত কুমাৰ ভূঞা, শ্ৰীমহম্মদ চাদুল্লা আৰু গোৱালপাৰা কলেজৰ অধ্যাপক শ্ৰীৰবীন্দ্ৰনাৰায়ণ চৌধুৰীকো আন্তৰিক ধন্যবাদ জনাওঁ। অতি কম সময়ৰ ভিতৰতে পুথিখন ছপাই দিয়াৰ দায়িত্ব গ্ৰহণ কৰাৰ বাবে শৰাইঘাট প্ৰিণ্টাৰ্ছৰ কৰ্তৃপক্ষও বিশেষ ধন্যবাদৰ পাত্ৰ।

শেষত কওঁ, শ্ৰদ্ধেয় শ্ৰীযুত যজ্ঞেশ্বৰ শৰ্মাদেৱৰ আদেশ আৰু সঘন চেতক-বাৰ্তা নোপোৱা হ'লে এই পুথি প্ৰণয়নৰ কাম আৰম্ভও নহ'লহেঁতেন, শেষো নহ'লহেঁতেন। সস্নেহ কৰ্তৃত্বৰে তেখেতে এই কামটি মোৰ হতুৱাই কৰাই লৈ সাহিত্য সভাৰ গ্ৰন্থ প্ৰকাশ সম্পৰ্কীয় এটি প্ৰশংসনীয় কাৰ্যসূচীলৈ সামান্য বৰঙণি যোগোৱাৰ এই সুযোগকণ মোৰ বাবে সুনিশ্চিত কৰি দিয়াত তেখেতৰ ওচৰতো মই সশ্ৰদ্ধ কৃতজ্ঞতা জনাইছো। ইতি—

১৭ জানুৱাৰি, ১৯৭৭ শ্ৰীবীৰেন্দ্ৰনাথ দত্ত

প্ৰথম সংস্কৰণৰ উৎসৰ্গা

মোৰ পিতৃতুল্য
যিগৰাকী সহৃদয় ব্যক্তিয়ে
গভীৰ স্নেহ আৰু সহানুভূতিৰে
এদিন মোক বৰগীতৰ সংগীত ভাণ্ডাৰৰ
দুৱাৰমুখত থিয় কৰাইছিল,
যাৰ অকৃপণ বদান্যতাত সেই ভাণ্ডাৰৰ
সম্পদৰাজিৰ এপদ-দুপদ
ওচৰৰ পৰা প্ৰত্যক্ষ কৰাৰ সুযোগ পাই
ধন্য হৈছো—
সেইগৰাকী বয়সত প্ৰবীণ
অথচ উৎসাহত চিৰ-নবীন শিল্পী
বৰগীতৰ ওজা
শ্ৰীদয়ালচন্দ্ৰ সূত্ৰধৰৰ কৰকমলত
গভীৰ শ্ৰদ্ধা আৰু কৃতজ্ঞতাৰে—

বী.দ.

সূচীপত্ৰ

।।১।।
উপক্ৰমণিকা

"পৃথিৱীত মানুহৰ উদ্ভৱৰ লগে লগেই কণ্ঠ সংগীতৰ জন্ম হৈছে। ভাষা সৃষ্টি হোৱাৰ আগতে সুখ-দুখ-আনন্দ-অনুৰাগ আদি মনৰ যাৱতীয় ভাব প্ৰকাশৰ বাবে একো প্ৰকাৰৰ দীৰ্ঘ স্বৰ স্বাভাৱিকভাৱে ব্যৱহৃত হৈছিল।"

সংগীত বুলিলে সাধাৰণতে গীত আৰু বাদ্যকহে বুজায় যদিও ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয় পৰম্পৰা মতে গীত, বাদ্য আৰু নৃত্য—এই তিনিওকে লৈহে সংগীত।[১] এই গ্ৰন্থত আমাৰ আলোচনাৰ ভিতৰত ঠায়ে ঠায়ে নৃত্যৰ প্ৰসংগ আহিব যদিও এই আলোচনা ঘাইকৈ কণ্ঠ আৰু বাদ্য সংগীতৰ ভিতৰতে আৱদ্ধ থাকিব।

ভাৰতীয় সংগীত-শাস্ত্ৰকাৰসকলে আকৌ সংগীতক মাৰ্গ সংগীত আৰু দেশী বা লৌকিক সংগীত বুলি দুই বহল শ্ৰেণীত ভাগ কৰিছে। প্ৰথমবিধ শাস্ত্ৰীয় অনুমোদনপ্ৰাপ্ত পৰিশীলিত আৰু প্ৰণালীবদ্ধ উচ্চাংগ সংগীত আৰু দ্বিতীয়বিধ লোক সমাজত জনপ্ৰিয় লঘু সংগীত যাৰ ভিতৰত পৰম্পৰাগত লৌকিক আচাৰ-অনুষ্ঠান, ৰীতি-নীতি আদিৰ লগত জড়িত নৃত্য-গীতাদিও পৰে। সাধাৰণতে দেখা যায় যে, আমাৰ সংগীত সম্পৰ্কীয় আলোচনাবিলাক মাৰ্গ বা উচ্চাংগ সংগীতক কেন্দ্ৰ কৰিহে কৰা হয়, দেশী বা লৌকিক সংগীতে এই আলোচনাবিলাকত বিশেষ স্থান নাপায়। আনহাতে লোকগীত সম্পৰ্কীয় আলোচনা যদিও যথেষ্ট হয়, প্ৰায় সকলো ক্ষেত্ৰতে তেনে আলোচনা গীতবোৰৰ সাহিত্যিক সমলৰ ভিত্তিতে কৰা হয় আৰু তাত লোকগীতৰ সাংগীতিক দিশটো অৱহেলিত হৈ ৰয়। স্বল্প পৰিসৰৰ বৰ্তমান গ্ৰন্থত অসমীয়া সংগীতৰ ঐতিহ্যৰ সকলোবোৰ দিশ সামৰা সম্ভৱো নহয় আৰু তেনে চেষ্টাও কৰা হোৱা নাই, ইয়াত মাত্ৰ প্ৰাপ্য সমলৰ আলমত অসমৰ উচ্চাংগ সংগীতৰ লগতে লোক-সংগীতৰ পৰম্পৰাৰ থূলমুল আভাস দিবৰ যত্ন কৰা হৈছে।

১। 'গীতম্ বাদ্যম্ তথা নৃত্যম্ ত্ৰয়ম্ সংগীতমুচ্যতে।'—*সংগীত ৰত্নাকৰ।*

কণ্ঠেৰে গোৱা গীত, বাদ্যযন্ত্ৰত তোলা সুৰ বা ছন্দ আৰু দেহ ভংগিমাৰে প্ৰকাশ কৰা লয়লাস—এই আটাইবোৰেই যদি সংগীতৰ অন্তৰ্ভুক্ত হয় তেনেহ'লে মানৱকুলৰ তেনে এটা কালৰ কথা কল্পনাও কৰিব নোৱাৰি যি কালত কিবা নহয় কিবা ধৰণৰ সংগীত প্ৰচলিত নাছিল, তেহেলৈ সেই সংগীত যিমানেই আদিম বা ৰূঢ় নহওক। এনে কোনো মানৱগোষ্ঠী কল্পনা কৰিব পাৰিনে য'ত মাকে কেঁচুৱাক নিচুকাওঁতে স্বতঃস্ফূৰ্তভাৱে আনন্দ, শোক আদি প্ৰকাশ কৰোতে, দেৱতাৰ সন্তুষ্টিৰ কাৰণে পূজা-পাতল, যজ্ঞ-আহুতি আদি ক্ৰিয়া-অনুষ্ঠান কৰোতে কণ্ঠেৰে, বাদ্যৰে বা দেহ সঞ্চালনেৰে সুৰ, ছন্দ বা নৃত্য ভংগিমা প্ৰকাশ কৰা নহয়? সমৃদ্ধিপূৰ্ণ হওক বা দীনহীন হওক, সূক্ষ্ম হওক বা স্থূল হওক—প্ৰত্যেক মানৱগোষ্ঠীৰে নিজস্ব সংগীত-ভাণ্ডাৰ আছিল আৰু আছে। অৱশ্যে সমৃদ্ধি বা দীনতাৰ বিচাৰ কৰাৰ মানদণ্ড পৰম্পৰা, শিক্ষা, নান্দনিক চেতনা, ব্যক্তিগত ৰুচি আদিৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি সুকীয়া সুকীয়া হয় বাবে সেই বিষয়ত কোনো সিদ্ধান্তই স্থিৰ বা চূড়ান্ত বুলি ক'ব নোৱাৰি।

যি হওক, আমি জানো যে যুগে যুগে অসম—যাৰ ভিতৰত আমি উত্তৰ-পূৰ্ব ভাৰতৰ সৰহখিনি ভূখণ্ডকে ধৰিব পাৰো—বিভিন্ন বৃহৎ আৰু ক্ষুদ্ৰ জাতি-জনজাতিৰ বাসভূমি হৈ আহিছে। স্বাভাৱিকতে এই সৰু-ডাঙৰ মানৱগোষ্ঠীৰ সংগীত সম্পদে বিভিন্ন যুগত অসমৰ সংগীতকো ঐতিহ্যপূৰ্ণ আৰু বৈচিত্ৰ্যময় কৰি ৰাখিছে। প্ৰাচীন কালৰ পৰা বিভিন্ন আৰ্যেত্তৰ জনগোষ্ঠীৰ অৱদানেৰে সমৃদ্ধ অসমৰ সংগীতত এটা সময়ত সংমিশ্ৰিত হৈছে আৰ্য ৰীতিপুষ্ট মাৰ্গ সংগীতৰ সমল—বিকশিত হৈছে থলুৱা উচ্চাংগ সংগীত ৰীতি; আৰু এই সমুদায় লৌকিক আৰু মাৰ্গীয় সংগীতৰ ধাৰাৰে পুষ্ট হৈ সৃষ্টি হৈছে অসমীয়া সংগীতৰ ঐতিহ্য।

—০—

।।২।।
ঐতিহাসিক বিহংগম দৃষ্টি

'গীতেৱাদ্যে চ নিপুণা সা কামৰূপা কামিনী'

প্ৰাচীন কালৰে পৰা ভাৰতৰ এই উত্তৰ-পূব ভূখণ্ড বিভিন্ন জনগোষ্ঠীৰ সংগীত সম্পদেৰে সমৃদ্ধ আছিল—এই সিদ্ধান্ত নৃ-বিজ্ঞান সমৰ্থিত। অৱশ্যে প্ৰাগৈতিহাসিক বা পুৰাতাত্ত্বিক নিশ্চিত সাক্ষ্যৰ অভাৱত এই অঞ্চলৰ সংগীতৰ প্ৰাচীনতম চন-তাৰিখৰ বিষয়ে আমি স্পষ্ট নিৰ্দেশ নাপাওঁ। তথাপি পুৰাতত্ত্ব আৰু ইতিহাসৰ সাক্ষ্যৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি এই ভূখণ্ডৰ সংগীতৰ বিষয়ে পণ্ডিতসকলে যিথিনি তথ্য উদ্‌ঘাটন কৰিছে, তাৰ আভাস ইয়াত দাঙি ধৰা হ'ল।[১]

খ্ৰীষ্টীয় দ্বিতীয় শতিকাত ৰচিত ভৰতৰ *নাট্য-শাস্ত্ৰ*তেই এই অঞ্চলৰ সাজ-সজ্জা, ভাষা-ৰুচি আদিৰ বিভিন্নতাৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি ভাৰতৰ বিভিন্ন প্ৰান্তত প্ৰচলিত নাট্য পৰিৱেশনৰ চাৰিবিধ ৰীতিৰ কথা কোৱা হৈছে—দাক্ষিণাত্যা, আৱন্তী, পাঞ্চাল মধ্যমা আৰু ওড্ৰমাগধী। এইবোৰৰ ভিতৰত ওড্ৰমাগধী ৰীতিৰ প্ৰচলন অংগ, বংগ, কলিংগ, ওড্ৰ, মগধ, নেপাল আৰু প্ৰাগজ্যোতিষকে ধৰি পুব প্ৰান্তৰ ৰাজ্যসমূহত বুলিও উল্লেখ কৰা হৈছে। ইয়াৰ পৰা এই কথা সুস্পষ্ট হৈছে যে দ্বিতীয় শতিকাৰ পূৰ্বৰে পৰা এক বিশেষ ধৰণৰ নাট্যৰীতি (তাৰ ভিতৰত গীত-বাদ্য-নৃত্যও পৰে) অসম অঞ্চলত প্ৰচলিত আছিল।

প্ৰাচীন অসমত নৃত্য-গীতৰ জনপ্ৰিয়তা আৰু উৎকৰ্ষৰ বিষয়ে আমি অধিক স্পষ্ট সাক্ষ্য পাওঁ ভাস্কৰবৰ্মাৰ (সপ্তম শতিকা) দিনৰ পৰা।

হিউৱেনচাঙৰ বিৱৰণীৰ পৰা জনা যায় যে ভাস্কৰবৰ্মাৰ ৰাজসভাত সেই

১। উষা-চিত্ৰ লেখাৰ কাহিনীটোক স্পষ্ট সাক্ষ্যৰ অভাৱত ঐতিহাসিক বুলি দাবী কৰিব নোৱাৰি যদিও, পৰম্পৰাগত এই কাহিনীত প্ৰাচীন অসমৰ জীয়ৰী যে নৃত্য-গীত পটীয়সী আছিল তাৰ ইংগিত দিয়ে। নান্দিকেশ্বৰৰ *অভিনয় দৰ্পণ*ত উল্লেখ কৰা হৈছে যে কামৰূপৰ পৰাই লাস্য নৃত্য গুজৰাটত প্ৰচাৰিত হয়। বাণৰ জীয়ৰী গুজৰাটৰ বোৱাৰী উষাই এটা নৃত্য তালৈ নিছিল বুলি ধৰি ল'লে পৰম্পৰাগত কাহিনীটোক অকল কল্পনা বুলি উৰাই দিব নোৱাৰি। ৰতি-শাস্ত্ৰতো কামৰূপী-অংগনাৰ ৰতি-বৈশিষ্ট্যৰ প্ৰসংগত এইদৰে কোৱা হৈছে—"গীতেৱাদ্যে চ নিপুণা সা কামৰূপ কামিনী।" (চাওক তীৰ্থনাথ শৰ্মা, অভ্যৰ্থনা সমতিৰ অভিভাষণ, সদৌ অসম সংগীত সন্মিলন, *ঝংকাৰ*, ১৯৭৩)।

বিখ্যাত পৰিব্ৰাজকগৰাকীক এমাহ ধৰি প্ৰায় প্ৰতিদিনে নৃত্য-গীতেৰে আপ্যায়িত কৰা হৈছিল। কাশ্মীৰৰ ৰজা জয়পীড়ৰ প্ৰধানমন্ত্ৰী দামোদৰ গুপ্তই ৭৫০-৭৮৬ খ্ৰীষ্টাব্দৰ ভিতৰত ৰচনা কৰা এক কাব্যত উল্লেখ আছে যে ভাস্কৰবৰ্মাৰ মৃত্যুৰ শোক সহিব নোৱাৰি তেওঁৰ ৰাজসভাৰ নৃত্য-গীত-বিশাৰদা এগৰাকী সভা-সুন্দৰী ৰজাৰ চিতাত নিজে জাহ যায়।

আচাৰ্য সুনীতিকুমাৰ চট্টোপাধ্যায়ে চীনা সূত্ৰৰ পৰা আৰু এটা আমোদজনক তথ্য দাঙি ধৰিছে। হিউৱেনচাঙে প্ৰাগজ্যোতিষত ভ্ৰমণ কৰা কালত এটা চীনা গীত এই অঞ্চলত বৰ জনপ্ৰিয় হৈছিল। এই গীতৰ বিষয়বস্তু আছিল চীনৰ সম্ৰাটৰ কোঁৱৰ এজনে সেই সময়ৰ এজন বিদ্ৰোহী পালি ৰজাৰ ওপৰত লাভ কৰা বিজয়। 'মহাচীনৰ কোঁৱৰৰ ৰণজয়' নামৰ এই গীতটিৰ বিষয়ে ভাস্কৰবৰ্মাই হিউৱেনচাঙক বৰ কৌতূহলেৰে প্ৰশ্ন সুধিছিল। আচাৰ্য চট্টোপাধ্যায়ৰ ধাৰণা যে গীতটোৰ সুৰহে ইয়াত জনপ্ৰিয় হৈছিল, কথা অংশ খুব সম্ভৱ চীনা ভাষাৰ পৰা সেই সময়ত ইয়াত প্ৰচলিত বড়োগোষ্ঠীৰ ভাষালৈ ৰূপান্তৰিত আছিল।[২]

যি হওক, এইবোৰ তথ্যই প্ৰাচীন কালতে অসমত ৰজা-প্ৰজা সকলোৰে সংগীতৰ প্ৰতি থকা স্বাভাৱিক আগ্ৰহ আৰু উৎসাহৰ প্ৰমাণ দিয়ে।

প্ৰাচীন অসমৰ সংগীতৰ বিষয়ে আন এটি প্ৰাসংগিক তথ্য পোৱা যায় মণিপুৰৰ পৰম্পৰাগত বুৰঞ্জীৰ পৰা। সপ্তম শতিকাত চীনৰ য়ুনান প্ৰদেশত প্ৰতিষ্ঠিত শক্তিশালী টাই ৰাজ্য নানাচাওৰ কোলোফেং নামৰ ৰজাই ৭০৭ চনত মণিপুৰৰ ৰজা নৌ থং থিঙক পৰাস্ত কৰি মণিপুৰ অধিকাৰ কৰে। মণিপুৰৰ ৰজাৰ তৰফৰ পৰা এদল সংগীতজ্ঞৰে সৈতে এটা সঁজাতি দল গঠিত হৈছিল মণিপুৰ আৰু অসমৰ পৰা আহৃত বছা বছা সংগীতজ্ঞৰ দ্বাৰা।[৩] বিদেশৰ বিশিষ্ট শ্ৰোতা-দৰ্শকৰ তৃপ্তিৰ বাবে চুবুৰীয়া ৰাজ্যৰ দ্বাৰা অসমৰ সংগীতজ্ঞ নিমন্ত্ৰিত হৈ যোৱাটো নিশ্চয় সেই সময়ৰ অসমৰ সংগীতৰ উচ্চমানৰ নিৰ্দেশক।

বনমালবৰ্মাৰ (নৱম শতিকা) তাম্ৰশাসনত ৰজাই 'নৰ্তকীৰে সৈতে যুক্ত হাটকশূলী শিৱৰ মন্দিৰ'[৪] নিৰ্মাণ কৰোৱা বুলি কোৱা হৈছে। ইয়াত 'বাদ্য-গীতেৰে নিনাদিত দেৱালয়'ৰ[৫] কথাও আছে আৰু লুইতৰ ঢৌত কঁপি কঁপি যোৱা নাওবোৰৰ

২। S.K. Chatterji, *The Place of Assam in the History and Civilization of India.*

৩। Rajmohan Nath, *Background of Assamese Culture*. বীৰেন্দ্ৰনাথ দত্ত, অসম আৰু মণিপুৰ ঃ সান্নিধ্যৰ লেখ (নীলাচল, ৬ষ্ঠ বছৰ, ১ম সংখ্যা)।

৪। সৌধং বেশ্যাজনৈৰ্যুক্তং হাটকশূলিনঃ

৫। দেৱাগাৰাং বাদ্য-গীত-প্ৰণাদৈঃ

বৰ্ণনা দিয়া হৈছে নৰ্তক-নৰ্তকীৰ উপমাৰে[৬] —'নৰ্তক পুৰুষৰ আগমনত যিদৰে নৰ্তকীসকলৰ উৎকম্পা বৰ্ধিত হয়।' ৰত্নপালৰ (একাদশ শতিকাৰ আগভাগ) বৰগাঁও তাম্ৰশাসনত নৃত্যৰত নটেশ্বৰ শিৱক প্ৰণাম জনোৱা হৈছে। ৰজা ইন্দ্ৰপালৰ (একাদশ শতিকাৰ মাজভাগ) এখন তামৰ ফলিত তেওঁক 'অনবদ্য-বিদ্যাধৰ', 'কলাবিলাসিনী সুভগ' আদি বিশেষণেৰে বিভূষিত কৰি কলাৰ প্ৰতি থকা তেওঁৰ বিশেষ অনুৰাগৰ ইংগিত দিয়া হৈছে। *কালিকাপুৰাণত* (দশম-একাদশ শতিকা) থকা পূজা আৰু উৎসৱৰ বিধান আৰু বৰ্ণনাত নৃত্য-গীত-বাদ্যৰ উল্লেখ প্ৰচুৰ। 'গীত-বাদিত্ৰ-নিৰ্ঘোষৈঃ', 'গীত গীতানি-ক্ৰীড়াকৌতুকমঙ্গলৈঃ' 'শঙ্খতুৰ্য্যনিনাদৈশ্চ মৃদঙ্গৈঃ পটহৈস্তথা' *কালিকাপুৰাণত* থকা এনে ধৰণৰ নিৰ্দেশৰ পৰা সেই কালত অসমত সংগীত চৰ্চাৰ ব্যাপক প্ৰচলন আছিল বুলি অনুমান কৰা টান নহয়। *কালিকাপুৰাণ* আৰু *যোগিনী*তন্ত্ৰত (ষোড়শ শতিকা) উল্লেখ কৰা নাটকশৈলী আৰু নাটকাচল পৰ্বতৰ নাম দুটাও এই সন্দৰ্ভত তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। প্ৰাচীন লিপিত পোৱা দলুহাংগনা শব্দটোৱেও নৰ্তকীক বুজাইছে বুলি পণ্ডিতসকলে অনুমান কৰিছে।

কিন্তু সেই দূৰ অতীতত অসমত জনপ্ৰিয় সংগীতৰ প্ৰকৃতি কেনে ধৰণৰ আছিল সেই সম্পৰ্কে সুস্পষ্ট ধাৰণা দিব পৰা কোনো তথ্য আমি নাপাওঁ, অৱশ্যে সেই সময়লৈ অসম অঞ্চল ঘাইকৈ কিৰাত অধ্যুষিত আৰু সেই সময়ৰ জনপ্ৰিয় সংগীতো কিৰাত ৰীতি প্ৰধান আছিল বুলি ধৰি ল'লে সম্ভৱতঃ ভুল কৰা নহ'ব।

ভাৰতৰ এই উত্তৰ-পূব প্ৰান্তত আৰ্য ভাষা-সংস্কৃতি আহি ঠিক কোন সময়ত শিপালে তাক সঠিককৈ জনা নাযায়। বৈদিক যুগত এই অঞ্চললৈ আৰ্য সভ্যতা বিস্তাৰিত হোৱা নাছিল, এনে মতেই সাধাৰণভাৱে গৃহীত। মহাকাব্যৰ যুগত যদিও এই অঞ্চল সৰ্বভাৰতীয় লেখত পৰিছিল, তথাপি সেই কালতো এই প্ৰান্তত কিৰাতমূলীয় ভাষা-সংস্কৃতিৰ প্ৰাধান্য আছিল বুলি পণ্ডিতসকলে মত দিয়ে। গতিকে মহাকাব্যৰ যুগতো এই অঞ্চলত বৈদিক বা পৰৱৰ্তী আৰ্য-হিন্দু সংগীতৰ চৰ্চা হৈছিল বুলি ন দি কোৱা টান। অৱশ্যে ভূতিবৰ্মাৰ (ষষ্ঠ শতিকা) শিলালিপি আৰু ভাস্কৰবৰ্মাৰ দিনৰ তাম্ৰলিপিত সেই কালত ৰজাসকলে অশ্বমেধ যজ্ঞ কৰা আৰু ব্ৰাহ্মণক ভূমিদান কৰাৰ কথা পোৱা যায়। অশ্বমেধ যজ্ঞত সামগানৰ অপৰিহাৰ্যতা আৰু ভূমিদান গ্ৰহণ কৰোঁতা ব্ৰাহ্মণৰ অস্তিত্ব— এই দুই তথ্যৰ সংযোগ ঘটাই এনেদৰে অনুমান কৰিব পাৰি যে সেই যুগত অসমত ব্ৰাহ্মণসকলে বৈদিক সামগান কৰিছিল।[৭]

৬। নটীভিৰিৱ নৰ্তক পুৰুষাক্ৰমসংবৰ্ধিতোৎ কম্পাভিঃ

৭। মনোৰঞ্জন শাস্ত্ৰী 'অসমত সংগীত চৰ্চা' (*বামধেনু*, ৬ষ্ঠ বছৰ, ১ম-২য় সংখ্যা)।

কিন্তু এই অনুমানৰ যথাৰ্থতা সাব্যস্ত কৰিবৰ কাৰণে ওপৰৰ তথ্যখিনিয়েই যথেষ্ট বুলি মনে নধৰে।

যি হওক, অন্ততঃ ভাস্কৰবৰ্মাৰ সময়ত অসমত আৰ্য-হিন্দু সংস্কৃতিৰ প্ৰভাৱ ব্যাপক আৰু গভীৰ হয়, ই নিঃসন্দেহ। গতিকে এইখিনি সাহ কৰি ক'ব পাৰি যে অন্ততঃ সেই সময়ৰ পৰা আদৰ্শ আৰু প্ৰয়োগৰ ক্ষেত্ৰত অসমৰ সংগীততো আৰ্যৰীতি সন্মত মাৰ্গ সংগীতৰ এটি ধাৰা প্ৰৱাহিত হ'বলৈ ধৰে। ইতিমধ্যে বেদৰ যুগৰ পৰা আৰম্ভ কৰি মাৰ্গ সংগীতৰ ক্ষেত্ৰতো বিৱৰ্তন সাধিত হৈছিল—সামগানৰ দাত্ত-উদাত্ত-স্বৰিত সুৰৰ ৰীতিৰ পাছত আহিছিল গ্ৰাম-জাতি-মূৰ্চ্ছনাৰ কল্পনা আৰু তাৰ পিছত ৰাগৰ আদৰ্শ সুপ্ৰতিষ্ঠিত হয়।

অষ্টমৰ পৰা দশম-একাদশ শতিকাৰ ভিতৰত ৰচিত চৰ্যাপদসমূহৰ সময়ত যে অসমত ৰাগ সংগীতৰ প্ৰচলন আছিল সেই কথা ন দি ক'ব পৰা যায়। নেপাল, বংগ, উড়িষ্যা আৰু অসমৰ পণ্ডিতে নিজস্ব বুলি দাবী কৰা এই চৰ্যাপদসমূহ নিঃসন্দেহে পূব ভাৰতৰ উমৈহতীয়া ঐতিহ্যৰ নিদৰ্শন। এই ঐতিহ্যৰ লগত কামৰূপৰ বিশেষ সম্পৰ্ক ইয়াৰ পৰাই প্ৰমাণিত হয় যে, চৰ্যাপদসমূহৰ কেইবাটাও ৰচক কামৰূপৰ লোক বুলি স্বীকৃত।

চৰ্যাপদত উল্লেখ থকা ৰাগবোৰৰ—যিবোৰ নিশ্চয় সেই কালৰ কামৰূপতো চৰ্চা কৰা হৈছিল। সেই নামবোৰ এনে ধৰণৰ— পটমঞ্জৰী, বৰাড়ী, ধনসী, কামোদ, মাল্‌সী, গুঞ্জৰী, মল্লাৰী, ভৈৰৱী, ৰামক্ৰী, গুৰ্জৰী, দেশাখ, শবৰী, আৰু, বলড্ডি, মাল্‌সী-গৱুড়া, কহ্নু গুঞ্জৰী, বংগাল। তাৎপৰ্যপূৰ্ণ কথা এয়ে যে অসমৰ ৰাগ সংগীতৰ দুই ধাৰা বৰগীত আৰু ওজাপালিৰ গীততো ওপৰত উল্লেখ কৰা বহু ৰাগৰ নাম হয় সম্পূৰ্ণ একে ৰূপৰ নহয় সামান্য ভিন্ন ৰূপত পোৱা যায়। অৰ্থাৎ আমি ক'ব পাৰো যে, চৰ্যাপদৰ যুগত প্ৰৱহমান ৰাগ-সংগীতৰ ধাৰাটো পৰৱৰ্তী যুগৰ বৰগীত আৰু ওজাপালি গীতত নিহিত ধাৰাৰ লগত কোনো ধৰণে যুক্ত।

শংকৰদেৱৰ দিনৰ পৰা যে নিশ্চিতৰূপে অসমৰ স্বকীয় বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ ৰাগ সংগীতৰ সুপ্ৰতিষ্ঠিত হয়, সেই বিষয়ে সন্দেহৰ থল নাই; কিন্তু শংকৰদেৱৰ অসাধাৰণ সৃজনী প্ৰতিভাক সম্পূৰ্ণ মূল্য দিও এইদৰে ধৰি লোৱাত বাধা নাই যে, শংকৰদেৱৰ সংগীত প্ৰতিভা পৰম্পৰাগত সংগীত পদ্ধতি অনুশীলন নকৰাকৈ বিকশিত হোৱা নাছিল। বৰং ধৰি ল'ব পাৰি যে, তেওঁ পৰম্পৰাগত সংগীতক নতুন ৰূপ আৰু প্ৰাণবত্তা দান কৰিছিল। শংকৰদেৱ আৰু তেওঁৰ প্ৰায় সমকক্ষ সংগীত প্ৰতিভা মাধৱদেৱৰ হাতত সৃষ্টি হোৱা এই নতুন সংগীত ধাৰাই সমগ্ৰ অসমতে এনেদৰে ঢল বোৱাই দিলে যে তেওঁলোকৰ নিজস্ব সংগীত কৃতিতো

অসাধাৰণভাৱে জনপ্ৰিয় হ'লেই, তেওঁলোকৰ আদৰ্শেৰে অনুপ্ৰাণিত হৈ সমসাময়িক আৰু পৰৱৰ্তী কালৰ বহু সংখ্যক বৈষ্ণৱ সংগীতকাৰে ৰচনা কৰিলে নতুন আংগিকৰ অসংখ্য গীত-পদ। গীতৰ ৰূপত ৰচিত সংগীত কৃতিৰ উপৰি নৃত্যৰ ভংগীত, নাম গোৱা আৰু পুথি পঢ়াৰ সুৰ আৰু ছন্দত, আনকি নাটৰ বচন-শ্লোক আওৰোৱাৰ ঢেকত যি বিশিষ্ট সংগীত ধাৰাৰ প্ৰৱৰ্তন সেই যুগতে হৈছিল, গতি স্তিমিত হ'লেও সেই ধাৰা অবিচ্ছিন্নভাৱে আজিও প্ৰৱহমান। ঘাইকৈ সত্ৰসমূহৰ ভিতৰতে সংৰক্ষিত আৰু বৰ্ধিত হোৱা হেতুকে এই ধাৰাক আমি সত্ৰীয়া সংগীত ধাৰা আখ্যা দিব পাৰো। এই পুথিত আমি পিছলৈ সেই আখ্যা ব্যৱহাৰো কৰিম। সত্ৰত লালিত সমগোত্ৰীয় নৃত্য-শৈলী সত্ৰীয়া নৃত্য বুলি ব্যাপকভাৱে স্বীকৃত আৰু জনপ্ৰিয় হোৱালে চাই সত্ৰীয়া সংগীত নামকৰণৰ যৌক্তিকতা নিশ্চয় আছে।

আনহাতে আকৌ সত্ৰৰ বাহিৰতো নামনিৰ ঘাইকৈ দৰং অঞ্চলৰ ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ ভিতৰত সত্ৰীয়া সংগীতৰ সমান্তৰালভাৱে ৰাগভিত্তিক সংগীতৰ আন এটি ধাৰা আজিও জীয়াই আছে। এই ধাৰাৰ স্বকীয়তা আৰু প্ৰাচীনতাও উলাই কৰিব পৰা বিধৰ নহয়। বৰং ই শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱৰ দ্বাৰা প্ৰৱৰ্তিত ধাৰাতকৈও প্ৰাচীন—এনে ধাৰণা কৰিবৰ সপক্ষেও যুক্তি নথকা নহয়। এই বিষয়ে আমি স্থানান্তৰত সুকীয়াকৈ আলোচনা কৰিম।

মুঠতে এইখিনিতে ইমানকে ক'ব পাৰি যে, সত্ৰৰ ভিতৰত আৰু বাহিৰত অসমত এতিয়াও দুটি ৰাগ ভিত্তিক সংগীত ধাৰাৰ অস্তিত্ব বিদ্যমান, যাৰ ঐতিহ্য অন্ততঃ চৰ্যাপদৰ (অষ্টমৰ পৰা দশম-একাদশ শতিকা) যুগলৈ সহজে টানি নিব পাৰি।

অসমৰ সাংগীতিক ঐতিহ্যৰ আৰু কিছুমান প্ৰাসংগিক তথ্য এইখিনিতে উত্থাপন কৰিব পাৰি।

নট সম্প্ৰদায় অসমত যথেষ্ট প্ৰাচীন কালৰ পৰা আছিল বুলি ইতিহাসে আৰু পুৰণি সাহিত্যই সাক্ষ্য দিয়ে।[৮] কিছুদিন আগলৈকে যে নট বুলি বৃত্তিধাৰী নৃত্য-গীতাদি পৰিৱেশনকাৰী গোষ্ঠী এটা আছিল তাকো সমাজ বিজ্ঞানমূলক অধ্যয়নৰ পৰা জানিব পাৰি। 'নটঠেৰ পট' আদি প্ৰবচনেও এই গোষ্ঠীৰ অস্তিত্ব আৰু কাৰ্য সম্পৰ্কে স্পষ্ট ইংগিত দিয়ে। দেৰগাঁও, হাজো, ডুবি আদি শৈৱ দেৱালয়ত পূজা-সেৱাৰ অংগ হিচাপে নৃত্য কৰা নটী বা নৰ্তকী সৌ সিদিনালৈ আছিল। পিছলৈ ভাৰতবৰ্ষ, আনকি পৃথিবীৰো, অন্যান্য ঠাইত হোৱাৰ দৰে

৮। 'নটৰ নটুনী যেন পৰক বিলাহা', 'নটীৰ পুত্ৰৰ তোৰ নটৰ আকাৰ' ইত্যাদি।

এই দেৱনৰ্তকীসকল বিভিন্ন আৰ্থ-সামাজিক কাৰণত ঘৃণিত হ'বলৈ ধৰে আৰু আনকি নটী শব্দটোৱেই ঘৃণ্য অৰ্থ পৰিগ্ৰহ কৰে। প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখ কৰিব পাৰি যে প্ৰাচীন লিপি আদিত উল্লিখিত 'বেশ্যা' শব্দয়ো নৰ্তকীকহে বুজাইছিল। যিহওক, নট-নটীৰ প্ৰসংগটো এই কাৰণেই তোলা হৈছে যে, প্ৰাচীনকালৰ পৰা নৃত্যগীতপটু নট সম্প্ৰদায়ৰ অস্তিত্বয়ো অসমৰ সংগীতৰ ঐতিহ্যৰ প্ৰাচীনতা আৰু ধাৰাবাহিকতাৰ সম্ভেদ দিয়ে। ব্যাস আৰু কলাই শব্দ দুটাও (উদাহৰণ ঃ ব্যাস কলাই, কলাই গাঁও) আদি সংগীত-কলা-নিপুণ শিল্পীৰ বিশেষণ বা উপাধি হিচাপেহে ব্যৱহৃত হৈছিল বুলি ভবা হয়।[৯]

'লেহীৰ তিৰীয়ে পঞ্চৰাগ দিয়ে', 'গায়নৰ ঘৰৰ বোন্দায়ো ৰাগ দিয়ে', 'গীতৰ তা-না-না' (গীত গাবলৈ আৰম্ভ কৰোতে তা-না-না আদি শব্দৰে ৰাগ দিয়া হয়, সেই অৰ্থত কোনো কথাৰ গুৰি বা মূল কাৰণ)— এই ধৰণৰ প্ৰবচন আৰু খণ্ড-বাক্য অসমীয়া সমাজত ব্যাপকভাৱে প্ৰচলিত আৰু সৰ্বসাধাৰণ গএগা লোকে এইবোৰ সঘনাই ব্যৱহাৰ কৰে। ৰাগাশ্ৰিত সংগীত অসমীয়া সমাজত অন্ততঃ এসময়ত প্ৰভূতভাৱে জনপ্ৰিয় নোহোৱা হ'লে এনে ধৰণৰ প্ৰবচন আৰু খণ্ডবাক্য সৰ্বজনবোধ্য নহ'লহেঁতেন।

ৰাজপৃষ্ঠপোষকতায়ো নানা সময়ত অসমত সংগীত কলাই উপযুক্ত মৰ্যাদাৰে প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰাত আৰু ই জনসমাজত সমাদৃত হোৱাত সহায় কৰিছিল। প্ৰাচীন শিলালিপি, তাম্ৰলিপি আদিৰ পৰা উদাহৰণ আগতে দিয়া হৈছেই। পিছৰ যুগৰ আহোম আৰু কোচ ৰাজগৃহৰো সংগীতৰ প্ৰতি অনুৰাগ আৰু উৎসাহৰ ভূৰি ভূৰি নিদৰ্শন পোৱা যায়। কোচ যুৱৰাজ চিলাৰায়, তেওঁৰ পত্নী কমলাপ্ৰিয়া বা ভুৱনেশ্বৰী আইৰ (এওঁ শংকৰদেৱৰ ভ্ৰাতুষ্পুত্ৰী আছিল) কণ্ঠত শংকৰদেৱৰ গীত শুনি গুৰুজনাৰ প্ৰতি আকৃষ্ট হোৱাৰ বৰ্ণনা 'গুৰু চৰিত'ত আছে। প্ৰকৃততে শংকৰ-মাধৱৰ ধৰ্ম প্ৰচাৰ কাৰ্যৰ লগতে সংগীত-নাট্যাদি কলাৰ সৃষ্টি আৰু সম্প্ৰসাৰণ নৰনাৰায়ণ-চিলাৰায়ৰ উৎসুক উৎসাহ দানৰ বিনে সম্ভৱ নহ'লহেঁতেন, তাত কোনো সন্দেহ নাই। পিছৰ যুগত কোচ ৰাজবংশৰ দৰঙী শাখাৰ ৰজাঘৰো সংগীত উৎসাহী হিচাপে বিশেষভাৱে জনাজাত। উদাৰ আৰু সাগ্ৰহ পৃষ্ঠপোষকতাৰে থলুৱা সংগীতৰ ওজাপালি ধাৰাটোক জীয়াই ৰখাত এই ৰজাঘৰৰ অৱদান অনস্বীকাৰ্য।

আহোম ৰজাসকল যে অকল সংগীত ৰসিকেই আছিল এনে নহয়। তেওঁলোকৰ ভিতৰত কেইবাজনো গীত ৰচনাতো সিদ্ধহস্ত আছিল। যাৰ ভিতৰত

৯। চাওঃ দীনেশ্বৰ শৰ্মা—*মঙ্গলদৈৰ বুৰঞ্জী* (পৃষ্ঠা-১০৮-১১০)।

জয়ধ্বজ সিংহ, শিৱ সিংহ আৰু ৰুদ্ৰ সিংহৰ নাম বিশেষভাৱে উল্লেখযোগ্য। শিৱ সিংহ আৰু ৰুদ্ৰ সিংহ ৰজাৰ ভণিতা থকা বহু সংখ্যক গীতৰ সুৰ নহ'লেও সুৰ অংশ সুৰক্ষিত[১০] আৰু সেইবোৰত থকা ৰাগ আদিৰ উল্লেখৰ পৰা বুজা যায় যে নিজে ৰাগ সম্বলিত গীত ৰচনা কৰিব পৰাকৈ যথেষ্ট গভীৰভাৱে তেওঁলোকে ৰাগ-সংগীত আয়ত্ত কৰিছিল। আউনীআটী সত্ৰত জয়ধ্বজ সিংহই ৰচনা কৰা দুটি আৰু ৰুদ্ৰ সিংহই ৰচনা কৰা দুটি গীত এতিয়াও গোৱা হয়।[১১] মঙলদৈৰ বিয়াহৰ ওজাপালিয়ে গোৱা গীতৰ ভিতৰত শিৱ সিংহৰ ৰচনাও আছে।[১২]

স্বৰ্গদেও শিৱ সিংহৰ দিনত সৰ্বেশ্বৰী কুঁৱৰীৰ যত্নত আনকি কাৰেঙৰ ভিতৰত আনুষ্ঠানিকভাৱে বয়ন-বিদ্যা আৰু সংগীত-বিদ্যা শিক্ষাৰ ব্যৱস্থা হৈছিল। 'অনাদৰী বৰকুঁৱৰী সলাল গোহাঁইৰ জীয়েক, নাম ল'লে সৰ্বেশ্বৰী। ন-কৈ অনেক জাতিৰ ছোৱালীসকল জুমে জুমে পাঁজি-সূতা কটাকৈ লৈছে। গায়ন ছোৱালীসকলক গায়ন শিকাই লৈছে ভিতৰুৱালকৈ।'[১৩] সংগীতানুৰাগ কিমান প্ৰবল হ'লে ৰাজ-অন্তেষপুৰত আনুষ্ঠানিকভাৱে সংগীত শিক্ষাদানৰ ব্যৱস্থা প্ৰৱৰ্তিত হ'ব পাৰে তাক অনুমান কৰা টান নহয়।

বোধহয় মহাৰাজ ৰুদ্ৰ সিংহৰ দিনতে সংগীত চৰ্চাক দিয়া ৰাজকীয় উৎসাহ দানৰ মাত্ৰাই শীৰ্ষবিন্দু পাইছিল। স্থানীয় পৰম্পৰাগত সংগীতৰ উপৰিও বহিৰাগত সংগীতৰ প্ৰতিও ৰুদ্ৰ সিংহৰ আকৰ্ষণ আছিল প্ৰবল। ভাটীৰ নানাবিধ গীত-মাতক যে ৰুদ্ৰ সিংহ স্বৰ্গদেৱে আদৰ কৰি সেইবোৰৰ শিক্ষা আৰু প্ৰচলনৰ ব্যৱস্থা কৰিছিল সেই বিষয়ে যথেষ্ট তথ্য পোৱা যায়। ভাটীৰ আনন্দিৰাম মেধিৰ[১৪] দলে দেখুওৱা 'ছংকীৰ্ত্তনৰ মতে' কৰা নৃত্য-গীতক স্বৰ্গদেৱে কি দৰে স্বাগত জনাইছিল তাৰ বিৱৰণ *ত্ৰিপুৰা বুৰঞ্জীত* এইদৰে আছেঃ "পাছে মহাৰাজাৰ আগত সিহঁতে ছংকীৰ্ত্তনৰ মতে গীত গাইছিলে, বেণু বাদ্য কৰিছিলে, মুৰুলী হাতত লৈ নৃত্যো কৰিছিল। এইৰূপে সেইদিনা কৌতুক চাই বাসাক পঠাই

১০। Hem Chandra Goswami –*Descriptive Catalogue of Assamese Manuscripts* ...." There are several songs composed by the Ahom Rajas Rudra Sinha and Siva Sinha in excellent Assamese". (p.57)

১১। তীৰ্থনাথ শৰ্মা—*আউনী আটী সত্ৰৰ বুৰঞ্জী* (পৃ. ৪১৯-৪২১)

১২। অতুলচন্দ্ৰ বৰুৱা—*মনসাকাব্য আৰু ওজাপালি* (পৃ. ৯৩-৯৪)

১৩। ড° সূৰ্যকুমাৰ ভূঞা— *শৰাইঘাটৰ সুবচনী* (পৃ. ৯০)

১৪। এই মেধিয়েই মধ্যস্থতা কৰি ত্ৰিপুৰা ৰজাৰ লগত আহোম ৰজাৰ বন্ধুত্ব সম্পৰ্ক ঘটাইছিল। ভাটীৰ যদিও, নাম আৰু কামলৈ চাই তেওঁক সুদূৰ পশ্চিমৰ বুলি ভাবিবৰ থল নাই।

দিলে" সেইদৰে তেওঁৰ দিনত 'হিন্দুস্থানৰ পৰা খাওন্দসকলে গীত গাব, নাচবি আৰু বজাব জনা মানুহ কেতবিলাক আনে' বুলি বুৰঞ্জীয়ে কয়। গুণাভিৰাম বৰুৱাই 'আসাম বুৰঞ্জী'ত উল্লেখ কৰিছে যে এই দেশৰো এজন লোক দিল্লীলৈ গৈ পাখোৱাজ প্ৰভৃতি বজাবলৈ আৰু গাবলৈ শিকি আহে।[১৫]

কোৱা হয় যে, মহাৰাজা ৰুদ্ৰ সিংহ স্বৰ্গদেৱে জনদিয়েক অসমীয়া ডাঙৰীয়াৰ লগত কিছুমান নট-নটী ভাটী দেশলৈ পঠিয়াই বহু ওখ ধৰণৰ তাল-সুৰ শিকাই ৰাজসভাত পাতিছিলহি আৰু তেওঁ নিজেই ঠুংৰি, গজল, টপ্পাৰ বহুত গান ৰচনা কৰি সৰ্বসাধাৰণৰ সংগীতত উৎসাহ দিছিল। ৰুদ্ৰ সিংহই 'ঠুংৰি-টপ্পা-গজল' ৰচনা কৰা সম্পৰ্কে কোনো সঠিক তথ্য পোৱা নগ'লেও তেওঁ যে গীত ৰচক আছিল আৰু ভাটীৰ নৃত্য-গীতৰ প্ৰতি যে তেওঁৰ বিশেষ দুৰ্বলতা আছিল, তাৰ আভাস আমি আগতে দিছো।

এই প্ৰসংগতে উল্লেখ কৰিব পাৰি যে অসমৰ সংগীতৰ ক্ষেত্ৰলৈ ভিন্ন প্ৰদেশৰ গীত-মাতৰ আগমন নতুন কথা নহয়। ভাস্কৰবৰ্মাৰ দিনত হোৱা চীনা গীতৰ জনপ্ৰিয়তাৰ কথা আগতে কোৱা হৈছে। পিছৰ যুগতো বিভিন্ন সময়ত আন ঠাইৰ লগত অসমৰ সংগীতৰ আদান-প্ৰদান হৈছে আৰু ঘাইকৈ পশ্চিম ফালৰ পৰা সংগীতৰ বতাহ এইফালে বলিছে। শংকৰ-মাধৱ প্ৰৱৰ্তিত বৈষ্ণৱী সংগীত ধাৰাই অসম প্লাৱিত কৰাৰ সময়তো আনকি বৈষ্ণৱ সমাজৰ একাংশত বংগদেশী গীতৰ প্ৰভাৱ আছিল বুলি জানিব পাৰি। *কথা-গুৰুচৰিতত* গোপাল আতা কি দৰে এই প্ৰভাৱত পৰিছিল[১৬] আৰু তেওঁৰ কিদৰে তাৰ পৰা মুক্ত হৈছিল তাৰ ৰোচক বৰ্ণনা আছে। আপেক্ষিকভাৱে আধুনিক যুগতো আনকি কিছুমান প্ৰাচীন ঐতিহ্যবাহী সত্ৰৰ ভিতৰতো 'নতুন' বা আমদানিকৃত সংগীত নাট্যাদিৰ উপকৰণ সোমাইছে সেই কথা স্বীকৃত।[১৭] এই প্ৰসংগত তীৰ্থনাথ

১৫। পাখোৱাজ বাজনা অসমৰ সংগীত-নাট্য জগতৰ সুপ্ৰতিষ্ঠিত হোৱাৰ বতৰাও ইতিহাসে আমাক দিয়ে। মণিপুৰৰ ৰজা জয় সিংহই কছাৰী ৰজাৰ লগত স্বৰ্গদেৱ ৰাজেশ্বৰ সিংহৰ সহায় প্ৰাৰ্থী হৈ অহাত দুই চুবুৰীয়া ৰাজ্যৰ ৰজাৰ সম্মানাৰ্থে যি গীত-বাদ্যৰ আয়োজন কৰা হৈছিল তাত পাখোৱাজে উল্লেখযোগ্য স্থান পাইছিল। "সেইবেলা জয়ানন্দৰ যোৱাইৰ আগত পাসৌজ গান কৰিছিল। ৰজাবোৰে দেখি বিস্ময়।" (*তুংখুঙীয়া বুৰঞ্জী*)

কেইবাখনো সত্ৰতো পাখোৱাজৰ বোলৰ প্ৰৱেশ ঘটিছিল আৰু কোনো সত্ৰৰ বায়নসকলে 'পাখৌজীয়া' (অৰ্থাৎ পাখোৱাজত তোলা) বুলি এক বিশেষ ধৰণৰ বাজনা খোলত বজায়।

১৬। "...বংগদেশী চৈতনীয়া মতে নাম মন্ত্ৰ লৈ গ্ৰামৰ লোক আঠাৰ জনে সৈতে ৰামায়ণ গাই ফুৰে।"

১৭। দ্ৰষ্টব্য ঃ ৰমেশ্বৰ শইকীয়াৰ প্ৰবন্ধ 'সত্ৰীয়া নৃত্যকলা' (প্ৰহৰী; ২য় বছৰ, ৩য়-৪ৰ্থ সংখ্যা)।

শৰ্মাদেৱৰ *আউনীআটী সত্ৰৰ বুৰঞ্জী* গ্ৰন্থৰ পৰা দিয়া তলৰ উদ্ধৃতিখিনি প্ৰণিধানযোগ্য ঃ

"অসমত কিছুমান সত্ৰ প্ৰাচীন পৰম্পৰাগত গায়ন ৰীতি আৰু বায়ন ৰীতিৰ সংৰক্ষণ কৰাত সম্পৃহ আৰু তাৰ বাহিৰে নতুন সংযোজন, গায়ন ৰীতি, সুৰ আদিৰ প্ৰয়োগত নিস্পৃহ। কিছুমান সত্ৰই মনোৰঞ্জন আৰু লোকৰঞ্জনৰ উদ্দেশ্য আগত ৰাখি কিছুমান সলনি কৰিছে আৰু অল্প-বিস্তৰ সংযোজনাও কৰিছে।" (পৃ. ৪৫৬)

দ'ল-দেৱালয়ৰ লগত জড়িত নট-নটীৰ নৃত্য-গীততো বংগীয় প্ৰভাৱ পৰাৰ সাক্ষ্য আছে 'অৰুণোদই'ৰ পাতত। যোৱা শতিকাৰ মাজভাগত হাজোৰ নটীৰ নৃত্য-গীতৰ বিৱৰণ প্ৰসংগত নটীয়ে গোৱা যিটি গীত উদ্ধৃত কৰা হৈছে সি দেখ্‌দেখকৈ বঙলা আৰ্হিৰ।

"আমাৰ চতুৰেৰ মাজে কোৰা দিয়া হানে ৰে গৌৰাংগ।
জসোদা মা ৰাণি বোলে গোপাল গৌৰা পৰে ৰে গোৰাংগ।।"[১৮]

কিছু আনুষংগিক তথ্য

আমি ইতিমধ্যে দেখিছো যে, চৰ্যাপদসমূহৰ সময়তেই অসমত ৰাগ-আশ্ৰিত সংগীতৰ প্ৰচলন লৈছিল। পৰৱৰ্তী কালত আৰু বৰগীত আৰু ওজাপালি সংগীতত ৰাগ-পদ্ধতিয়ে বিশিষ্ট স্থান অধিকাৰ কৰালৈ চাই এইটো সহজে অনুমান কৰিব পাৰি যে, মাজৰ সময়ছোৱাতো অসমৰ সাংস্কৃতিক জগতত ৰাগৰ অৱধাৰণাৰ প্ৰভাৱ অক্ষুণ্ণ আছিল। পাঁচালী কবিসকলে তেওঁলোকৰ গীতি-ধৰ্মী ৰচনাসমূহত বিশেষ বিশেষ ৰাগৰ নাম নিৰ্দিষ্ট কৰি দিছিল আৰু তাৰ পৰা ধৰি ল'ব পাৰি যে ৰাগ-সংগীতৰ পৰিৱেশৰ মাধ্যমৰূপে পাঁচালী গীতি-কাব্যয়ো গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা নিৰ্বাহ কৰিছিল। ৰাগ-পদ্ধতিৰ লগত যে তাল-পদ্ধতিও অংগাংগীভাৱে যুক্ত আছিল, সেই কথা মানি লোৱাত নিশ্চয় বাধা নাই।[১৯]

পিছে কোনো বিশেষ সংগীত পৰিৱেশন পদ্ধতিৰ অন্তৰ্ভুক্ত নোহোৱাকৈও ৰাগ, তাল আৰু অন্যান্য সাংগীতিক সমলৰ তাত্ত্বিক আৰু প্ৰায়োগিক দিশৰ ধাৰণা অসমৰ সাংস্কৃতিক পৰম্পৰাত কিদৰে সক্ৰিয় হৈ আছিল তাৰ কিছুমান কৌতূহলোদ্দীপক তথ্য পুৰণি পুথি আদিৰ পৰা পোৱা যায়।

১৮। ডঃ বিৰিঞ্চিকুমাৰ বৰুৱা সংকলিত *অৰুণোদয়ৰ ধলফাট* চাওক (পৃ.৬২)
১৯। বৰগীত আৰু ওজাপালিৰ লগত জড়িত সংগীত পদ্ধতি সম্পৰ্কে বিস্তৃত আলোচনাৰ কাৰণে যথাক্ৰমে তৃতীয় আৰু চতুৰ্থ অধ্যায় চাওক।

উদাহৰণস্বৰূপে শংকৰদেৱৰ *কীৰ্ত্তন-ঘোষা*ৰ ৰাস-ক্ৰীড়া খণ্ডৰ এঠাইত এইদৰে আছে—

কতো গোপী যশোদাত কহতে অদ্ভুত।
বেণু-বাদ্যে কুশল তোমাৰ প্ৰিয় সূত।।
যেখনে বংশীক চুম্বি তোলে স্বৰ-জাতি।
ব্ৰহ্মা ৰুদ্ৰ আদি দেৱো মোহ হোৱে আতি।।
শুনি থাকে এক চিতে নমায়া-কন্ধৰ।
নিশ্চয় কৰিবে নোৱাৰন্ত তাল-স্বৰ।।

ইয়াত থকা স্বৰ-জাতি, তাল-স্বৰ আদি অভিব্যক্তি নিঃসন্দেহে সংগীত-তত্ত্বৰ লগত জড়িত পৰিভাষা।

মাধৱদেৱৰ 'ৰে ৰে বিৰিন্দাবনে মনোমোহন গোবিন্দ'—শীৰ্ষক বৰগীতত এইদৰে পোৱা যায়—

অংগী-ভংগী দোহো চৰণ-পল্লৱ
চলাৱ গোপিনী পিউৰে।
তাধিকা ধিংগা থোগা মৃদংগ বাজত
নাচে এ জগজীউৰে।।

ইয়াত থকা 'তাধিকা ধিংগা থোগা' অংশ যে মৃদংগৰ বোলহে সেই কথা বুজাত টান নহয়। শংকৰদেৱৰ কনিষ্ঠ সহযোগী অনন্ত কন্দলী ওৰফে চন্দ্ৰভাৰতীৰ দ্বাৰা ৰচিত কুমৰ-হৰণ কাব্যত চিত্ৰলেখাই অনিৰুদ্ধক হৰণ কৰি অনাৰ সময়ত কুমাৰৰ মনোৰঞ্জনৰ অৰ্থে গীত গোৱাৰ যি বৰ্ণনা আছে তাৰ আৰম্ভণি হৈছে এনেদৰে—

তাৰ ঘোৰ মন্দ্ৰ আদি গাৱে বহু ভাৱ।
মনক মোহয় যেন কোকিলৰ ৰাৱ।।

ভাৰতীয় উচ্চাংগ সংগীতত তিনিটা সপ্তকক তাৰ, ঘোৰ আৰু মন্দ্ৰ নামেৰে চিহ্নিত কৰাৰ প্ৰথা আছে আৰু সি সংগীত বিজ্ঞানসন্মত। অষ্টাদশ শতাব্দীৰ শেষৰ ফালে পুথিৰ ৰূপ পোৱা *কথা গুৰুচৰিত*তো এই তিনি সপ্তকৰ প্ৰসংগ পোৱা যায়।

"তেহে নাৰদে প্ৰেমৰসে পঞ্চ তত্ত্বে পঞ্চ স্বৰ তুলি তাৰ মন্দ্ৰ ঘোৰ কৈ গীত গালে।"[২০]

অনন্ত কন্দলীৰ *কুমৰ হৰণ*ত চিত্ৰলেখাই গীত গাওঁতে ব্যৱহাৰ কৰা ৰাগসমূহৰ তালিকাখনো এই প্ৰসংগতে উদ্ধৃত কৰিব পাৰি—

২০। মহেশ্বৰ নেওগ (সম্পাদিত) *গুৰু-চৰিত-কথা*, পৃ. ৩

মালৱতী ৰাগ মালৈ কৰোক কৰ্ণাড়।
কৰ্ণাট সুৱাগ সুহাই মালৱী মল্লাৰ।।
ললিত বিভাস মঞ্জু ভৈৰৱী মল্লাৰী।
ৰামকিৰী ধনশিৰী ভূপালী বৰাড়ী।।
ভাৰবী মঞ্জুৰী যোগন্ধাৰ ক্ৰৌঞ্চকিৰী।
মহানাট গৌৰী খট কেদাৰ হাঙ্গিৰী।।
মাধৱী বসন্ত দেৱকিৰী ইন্দ্ৰকিৰী।
হিন্দোলা হিন্দোলী হাৰা আকাশগুঞ্জৰী।।[২১]

ৰাগৰ লক্ষণ আৰু ৰাগৰ ৰূপ-চিত্ৰণ

ৰাগৰ লক্ষণ প্ৰকাশক বৰ্ণনামূলক ৰচনা আৰু ৰাগৰ মূৰ্তি-কল্পনা তথা মূৰ্তি-চিত্ৰণ ভাৰতীয় সংগীত পৰম্পৰাৰ অন্তৰ্ভুক্ত। ৰাগৰ লক্ষণ সম্বলিত 'ৰাগ-লক্ষণ' শ্ৰেণীৰ ৰচনা আৰু ৰাগৰ মূৰ্তি-ৰূপৰ বৰ্ণনামূলক 'ৰাগ-ধ্যান' নামৰ ৰচনা উত্তৰ ভাৰত আৰু দক্ষিণ ভাৰত উভয়তে পোৱা যায়। ৰাগ-ৰাগিণীৰ ৰূপ-চিত্ৰ ণ উত্তৰ ভাৰতৰহে বৈশিষ্ট্য। ৰাজপুত আৰু পাহাড়ী শৈলীত অংকিত 'ৰাগ-মালা' নামেৰে চিহ্নিত বহুসংখ্যক চিত্ৰিকা-লানি (series of miniature paintings) শিল্পকৰ্ম হিচাপে বিশেষভাৱে সমাদৃত।

অসমৰ দুই নিজস্ব ৰাগ-সংগীত-পদ্ধতিত ৰাগ-লক্ষণ আৰু ৰাগ-ধ্যানৰ কোনো প্ৰতিষ্ঠিত পৰম্পৰা থকাৰ কথা জনা নাযায়। সেইদৰে অসমৰ নিজস্ব পৰম্পৰাগত চিত্ৰশৈলীত ৰাগ-মালা জাতীয় চিত্ৰও প্ৰায় অনুপস্থিত। কেৱল জয়দেৱৰ 'গীত-গোবিন্দ'ৰ একাধিক অমসীয়া অনুবাদ—তাৰে ভিতৰত এখন সচিত্ৰ সংস্কৰণ ৰাগ-লক্ষণ বৰ্ণনাৰ আৰু ৰাগ-মূৰ্তি চিত্ৰণৰ কিছু সমল পোৱা যায়।

ৰাম সৰস্বতীয়ে কৰা 'গীত-গোবিন্দ'ৰ অনুবাদত প্ৰতি অধ্যায়ত জয়দেৱৰ দুই বা ততোধিক গীত সন্নিৱিষ্ট কৰিছে। সেইবোৰৰ লগতে মূল গীতৰ ৰাগৰ ৰূপ বৰ্ণনাৰ অসমীয়া পাঠো যোগ দিছে। তেনে দুটা উদাহৰণ তলত দিয়া হ'ল।

বসন্ত ৰাগ

বসন্ত ৰাগৰ শুনা ইমত লক্ষণ।
প্ৰমত্ত পুৰুষ গোট দেখিতে শোভন।।
পৰিধান বস্ত্ৰ বৃক্ষ পল্লৱ পত্ৰৰ।
সুন্দৰ সুৱেশ মূৰ্তি গতি মনোহৰ।
ইসব লক্ষণে ৰাগ বসন্ত উত্তম।।

কৰ্ণাট ৰাগ

নীলবৰ্ণ পুৰুষৰ মন্দিৰা হাতত।

২১। ছপা আখৰত প্ৰকাশ পোৱা পুথিসমূহৰ পাঠত বানানৰ ভিন্নতা লক্ষ্য কৰা যায়।

চাৰি হস্তীদন্ত জ্বলে দক্ষিণ কৰ্ণত।।
স্তুতি কৰে দেৱতা অসুৰগণে মিলি।
ইসব লক্ষণে কৰ্ণাট ৰাগ বুলি।।

গান্ধাৰ, মালৱ আদি কিছুমান ৰাগৰ ক্ষেত্ৰত সংশ্লিষ্ট ৰাগিণীসমূহৰো বৰ্ণনা দিছে আৰু সুৰৰ লগতে গোৱাৰ সময়ৰো নিৰ্দেশ দিছে।[২২]

ৰুদ্ৰ সিংহ স্বৰ্গদেৱৰ নিৰ্দেশক্ৰমে ৰামনাৰায়ণ কবিৰাজ চক্ৰৱৰ্তীয়ে অনুবাদ কৰা জয়দেৱৰ *গীত-গোবিন্দ*ৰ সচিত্ৰ অসমীয়া সংস্কৰণ অসমীয়া পুথি-চিত্ৰ পৰম্পৰাৰ এক উজ্বল নিদৰ্শন। এই চিত্ৰসমৃদ্ধ *গীত-গোবিন্দ* পুথিত গুঞ্জৰী, ভৈৰৱী, বসন্ত, বিভাস, ৰামগিৰী, বৰাড়ী আদি কেইবাটাও ৰাগৰ চিত্ৰৰূপ দেখিবলৈ পোৱা যায়। (প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখ কৰিব পাৰি যে, ইয়াৰে কিছুমান ৰাগৰ নাম মূল নামৰ, অসমীয়াকৃত ৰূপ।) কপিলা ৱাৎস্যায়ন আৰু মহেশ্বৰ নেওগৰ দ্বাৰা সম্পাদিত আৰু অসম প্ৰকাশন পৰিষদৰ দ্বাৰা প্ৰকাশিত আৰু মুদ্ৰিত সংস্কৰণত ৰাগ-চিত্ৰায়ণ সম্পৰ্কে বিদগ্ধ সম্পাদক দুগৰাকীয়ে কৰা প্ৰাসংগিক মন্তব্যসমূহে চিত্ৰখিনিৰ নান্দনিক আৰু সমাজতাত্ত্বিক চৰিত্ৰৰ ভালেখিনি সন্ধেদ দিয়ে, নেওগে কৈছে—

The repetitive figures of Jayadeva and personified forms of the rāgas guñjarī, Karnāta, Vasanta, Vāradī, Vibhāsa and Rāmagiri and the appearance of Padmāvati, Jayadeva's wife, help keep the narrative interest even without much individualising variation in the drawing.(Introduction 1 p.14)

আকৌ—

There is nothing of the charm of the North-Indian rāga-mālā paintings in the personified figures of rāgas. They do not even individualise or have any mooring Subhańkara's *Sangita-dāmodara* or else where.(Introduction 1, p.14)

ৱাৎস্যায়নৰ কথাত—

The turbāned and non-turbaned figures of Jayadeva and ragas like varadi and Vibhasa are the pictorial counterparts of Sattriya dancing and the so-called moglai topi is typical. (Introduction. 11, p.18)[২৩]

২২। অধিক তথ্যৰ বাবে দ্ৰষ্টব্য সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা ঃ Assamese Versons of Jayadeve's *Gita-Gobinda* In *A Few Aspects of Assamese Literature and Culture* (পৃ. ৭২-৮১)

২৩। The *Gita-Gobinda* in the school of painting, 1982, Publication Book, Assam

।।৩।।
বৰগীতৰ সাংগীতিক বৈশিষ্ট্য

"আৰু গীত কৰি গোটাই লিখিলে বাৰেওকুৰি, কমলা গায়নে নিলে আওৱাবলৈ ঃ চ'ত মহা বনপোৰা বতাহত ঘৰ পোৰাত পুইলে ঃ গুৰুজনে খেদকৈ বোলে, বৰাপো ঃ অনেক শ্ৰমকৈ গীতখানি কৈলো পুইলে গীত কিছু কৰা আমি নকৰো আৰু ঃ তেহে শ্ৰীমাধৱ দেৱে ঃ গুৰুবাক্য ধৰি কৰিছে ঃ আতৈসবৰ মুখত ৰোৱা আগে গুৰি ৰিহা গাৰি ক্ৰমে দি মাজত চোট আতাই গীত কৈলে নকুৰি এঘাৰটা বৰগীত চই ৰসে চোৰ চাতুৰি।"[১]

বৰগীতৰ সংখ্যা

সত্ৰীয়া পৰম্পৰা অনুসৰি শংকৰদেৱে বাৰকুৰি বৰগীত ৰচনা কৰিছিল, যাৰ ভিতৰত 'আতৈসবৰ মুখত ৰোৱা' ৩৪ টা গীত এতিয়ালৈ প্ৰচলিত। গুৰুৰ আদেশত মাধৱদেৱে ন-কুৰি এঘাৰটা বৰগীত ৰচনা কৰে বুলি কোৱা হয় যদিও আমি পাওঁ ১৫৭ টা। এইদৰে দুজনা গুৰুৰ সৰ্বমুঠ ১৯১ টা বৰগীত অদ্যপৰিমিত বিদ্যমান। যদিও অতি ৰক্ষণশীল কোনো কোনো মহলত গুৰু দুজনাৰ নাটসমূহত থকা গীতবোৰক বৰগীত বুলি ধৰাত আপত্তি কৰা হয়, তথাপি নাটসমূহত থকা গীতকে ধৰি শংকৰ-মাধৱ বিৰচিত সকলোখিনি গীতকে বৰগীত বুলি শ্ৰেণীবদ্ধ কৰা বিষয়ত সত্ৰৰ ভিতৰৰ আৰু বাহিৰৰ সকলো সংগীতজ্ঞ আজিকালি একমত। সেই হিচাপে দুয়োজনাৰ দ্বাৰা ৰচিত মুঠ গীতৰ সংখ্যা—নাটৰ ১৫১ টা ধৰি হয়গৈ ৩৪২ টা। ইয়াৰে দুটিমান গীত কোনোবা নাটত থকাৰ উপৰিও প্ৰচলিত বৰগীতৰ সংকলনতো ঠাই পাইছে।

এইখিনিতে উল্লেখ কৰি থোৱা ভাল হ'ব যে, বিভিন্ন কাৰণত (সেই কাৰণবোৰৰ মাজলৈ আমাৰ এই আলোচনাত যোৱাৰ প্ৰয়োজন নাই) শংকৰ-মাধৱ গুৰু দুজনাৰ বাদে আন সংগীত ৰচকৰ দ্বাৰা ৰচিত গীতক—সি বৰগীতৰ সগত জড়িত সংগীত পদ্ধতিৰ ৰাগ-তাল বিশিষ্ট হ'লেও— সাধাৰণতে বৰগীত

১। দ্ৰষ্টব্য ড° মহেশ্বৰ নেওগ সম্পাদিত *গুৰু-চৰিত-কথা*, (পৃ. ১৭৭-১৭৮)।

আখ্যা দিয়া নহয়।[২] অৱশ্যে সাংগীতিক বিশ্লেষণৰ খাতিৰত একে পদ্ধতিত সংগীতবদ্ধ গীতক একেলগে বিচাৰ কৰাটোৱেই যুগুত। শংকৰ-মাধৱৰ বাহিৰে আন যিসকল বৈষ্ণৱ গীত ৰচকৰ একে পদ্ধতিতে ৰচনা কৰা গীত পোৱা যায় সেইসকল হ'ল ৰামচৰণ ঠাকুৰ, ভৱানীপুৰীয়া গোপাল আতা, আতাৰ কন্যা পদ্মপ্ৰিয়া, বৰযদুমণি, অনিৰুদ্ধ, আঁহতগুৰীয়া শ্ৰীৰাম বিপ্ৰ আদি।

বৰগীত উচ্চাংগ সংগীত নে?

কিছুদিনৰ আগলৈকে বৰগীতসমূহৰ শ্ৰেষ্ঠতাৰ প্ৰত্যয়ন কৰা হৈছিল অকল গীতবোৰত নিহিত ভাবৰ গভীৰতা আৰু ৰচনাৰ কাব্যিক আকৰ্ষণীয়তাৰ ভিত্তিত। বৰগীতৰ সাংগীতিক মূল্যায়ন আগতেও ছেগা-চোৰোকাকৈ হৈছিল; কিন্তু গোষ্ঠীভুক্ত উচ্ছ্বাসিত ভক্তজনৰ বাহিৰে নান্দনিক বিচাৰত বৰগীতক উচ্চস্থান দিওঁতা বিশেষজ্ঞ বা সংগীতপ্ৰেমীৰ সংখ্যা সৰহ নাছিল। আজি অলপ দিনৰ পৰাহে বিজ্ঞানসম্মত অধ্যয়ন আৰু প্ৰণালীবদ্ধ অনুশীলনৰ ভিত্তিত বৰগীতৰ সাংগীতিক বৈশিষ্ট্য বিধৃত কৰি তাৰ সৌন্দৰ্যক উপযুক্ত মূল্য দিয়াৰ প্ৰচেষ্টা চলিছে।

ভাব আৰু কাব্যিকতাৰ দিশৰ পৰা বৰগীতসমূহৰ উৎকৰ্ষ অনস্বীকাৰ্য। সেইদৰে এইটোও স্বীকাৰ্য যে বৰগীতৰ শ্ৰেষ্ঠতাৰ দাবী অকল এই দুটি গুণৰ আধাৰত আবদ্ধ হৈ থাকিব নোৱাৰে। এই দুটি গুণতকৈ অধিক নহ'লেও সমানে গুৰুত্বপূৰ্ণ বৰগীতৰ সাংগীতিক গুণ। এইটো পাহৰিলে নচলিব যে বৰগীতসমূহ মূলতঃ গীত-সংগীত সৃষ্টিৰ মাধ্যম, কাব্য সৃষ্টিৰ নহয়। বৰগীতৰ সৃষ্টিকাৰী গুৰু দুজনায়ো এইবোৰক সুকীয়াকৈ 'গীত' বুলিছে, তাত ৰাগৰ উল্লেখ কৰিছে (নাটৰ গীতত তালৰো উল্লেখ কৰিছে) আৰু প্ৰথম কলিৰ শেষত 'ধ্ৰুং' বুলি সাংকেতিক চিহ্ন দি স্পষ্ট কৰি থৈ গৈছে যে, এইবোৰ বিশেষ গায়ন ৰীতিৰে গাবলগীয়া সংগীত ৰচনাহে। তেনেস্থলত বৰগীতক সাহিত্য কৃতিতকৈ সংগীত কৃতি হিচাপে বিচাৰ কৰাহে অধিক অৰ্থপূৰ্ণ।

বৰগীতক কিয় 'বৰ' নাম দিয়া হ'ল? শংকৰ-মাধৱে তেওঁলোকৰ নিজৰ গীত সৃষ্টিক অকল গীত আখ্যাহে দিছিল। 'বৰগীত' নিশ্চয় তেওঁলোকৰ অনুগামীসকলৰ সপ্ৰশংস আৰু সশ্ৰদ্ধ নামকৰণ। সাধাৰণ পৰ্যায়তকৈ উচ্চ পৰ্যায়ৰ গীত বুলিয়েই বৰগীত; কিন্তু উচ্চ কিহৰ বিচাৰত? বাণীকান্ত কাকতি, কালিৰাম

২। বৰগীতৰ পৰম্পৰাগত সংকলনসমূহত দেখা যায় যে তাত অন্যান্য গীতিকাৰৰ গীত সন্নিবিষ্ট থাকিলেও শংকৰ-মাধৱৰ ৰচনাসমূহৰ পাঠ শেষ হোৱাৰ অন্তত লিখা থাকে 'ইতি বৰগীত সমাপ্ত'। আন ৰচকৰ গীতৰ পাঠৰ অন্তত থাকে— 'ইতি অমুকদেৱৰ গীত সমাপ্ত'।

মেধি প্ৰমুখ্যে পণ্ডিতসকলে ৰচনাৰ আধ্যাত্মিক মহত্বৰ বাবে বৰগীতবোৰক 'songs celestial', 'noble numbers' আদি বিশেষণেৰে যথাৰ্থভাৱেই বিভূষিত কৰিছে। কিন্তু এনে এটা সম্ভাৱনা আছে যে, সংগীত হিচাপে বৰগীতৰ শ্ৰেষ্ঠতাৰ গুণতহে বৰগীত 'বৰ' বা উচ্চ পৰ্যায়ৰ গীত নাম পাইছিল। 'নোম-নেগুৰ বৰ্জিত, সিও গায় বৰগীত' কথাষাৰতো তেনে এটা প্ৰচ্ছন্ন ইংগিত পোৱা যায়— অৰ্থাৎ বৰগীত গোৱাটো যোত্ৰহীনৰ (প্ৰতিভা আৰু প্ৰশিক্ষণৰ দিশৰ পৰা) বাবে দুঃসাধ্য। হিন্দুস্থানী সংগীতৰ ক্ষেত্ৰতো উচ্চ পৰ্যায়ৰ গীতক 'বড়া গানা' আখ্যা দি তেনেদৰে শ্ৰেণীবন্ধন কৰাৰ ৰীতি আছে।

এইটো নিশ্চিত যে, বৰগীতৰ সংগীত উচ্চ পৰ্যায়ৰ সংগীত; কিন্তু সেই সংগীতক কিমানদূৰ মাৰ্গ সংগীতৰ শ্ৰেণীভুক্ত কৰিব পাৰি? কিছুদিনৰ আগলৈকে এই সম্পৰ্কে যি বিতৰ্ক চলিছিল তাত কীৰ্তিনাথ বৰদলৈ, বিষ্ণুপ্ৰসাদ ৰাভা প্ৰমুখ্যে সচেতন অসমীয়া সংগীতজ্ঞই বৰগীতৰ সাংগীতক ভাৰতীয় উচ্চাংগ সংগীতৰ জগতত উপযুক্ত স্থান দিয়াৰ সপক্ষে সৰব প্ৰবক্তা হিচাপে থিয় দিছিল, আনহাতে সৰহভাগ প্ৰতিষ্ঠিত সংগীত শিল্পী আৰু সংগীতবিদৰ ভিতৰত এই বিষয়ে অনীহা, সন্দেহ, আনকি বিৰোধিতাহে পৰিলক্ষিত হৈছিল। সুখৰ কথা, বৰগীতৰ সংগীতে ভাৰতীয় মাৰ্গ সংগীতৰ এক বিশেষ ধাৰাৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰে, এই দাবীক প্ৰতিষ্ঠিত কৰিবৰ কাৰণে অনুশীলন, গৱেষণা আৰু জনসংযোগৰ মাধ্যমেৰে চলোৱা প্ৰচেষ্টা সম্প্ৰতি ফলৱতী হোৱাৰ পথত।

বৰগীতৰ শাস্ত্ৰীয় বা মাৰ্গীয় সংগীত বুলি ধৰাৰ সপক্ষে থকা যুক্তিসমূহ এনে ধৰণৰ—

১। ভাৰতীয় ৰাগ সংগীত ৰাগৰ আদৰ্শৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত, বৰগীতৰ সংগীতো ৰাগৰ লগত ওতঃপ্ৰোতভাৱে জড়িত। প্ৰতিটো বৰগীত এক বিশেষ ৰাগত গোৱা হয় আৰু তাৰ উপৰি, স্বতন্ত্ৰভাৱে ৰাগৰ ধাৰণাও সত্ৰীয়া সংগীতত বিদ্যমান। এই ৰাগবোৰৰ ৰূপ সম্পৰ্কে ধাৰণা জন্মাব পৰা আৰু সেইবোৰক চিহ্নত কৰিব পৰা নিজস্ব পদ্ধতিও প্ৰচলিত আছে।

শংকৰ-মাধৱৰ দ্বাৰা ৰচিত বৰগীতত তলত দিয়া ৰাগবোৰৰ নাম পোৱা যায় ঃ

অহিৰ, আশোৱাৰী, কল্যাণ, কানাড়া, কামোদ, কেদাৰ, কৌ, গৌৰী, তুড়, তুড়-বসন্ত, তুড়-ভাটিয়ালী, ধনশ্ৰী, নাট, নাট-মল্লাৰ, পূৰ্বী, বৰাড়ী, বসন্ত, বেলোৱাৰ, ভাটিয়ালী, ভূপালী, মল্লাৰ, মাহুৰ, মাহুৰ-ধনশ্ৰী, ৰামগিৰি, ললিত, শ্যাম, শ্যাম-গড়া, শ্ৰী, শ্ৰীগান্ধাৰ, শ্ৰীগৌৰী, সাৰেং সিন্ধুড়া, সুহাই।

ইয়াৰ বাহিৰেও বৰগীতৰ লগত জড়িত সংগীত পদ্ধতিত ইমন (এমত) কল্যাণ, পাহাৰী আদি ৰাগো ব্যৱহৃত হয়।[৩]

দুই-এটাৰ বাহিৰে (যেনে, কৌ) আন সকলোবিলাক ৰাগৰ নামেই ভাৰতীয় মাৰ্গীয় সংগীতত সুপৰিচিত। ইয়াৰ দ্বাৰা মাৰ্গ সংগীতৰ লগত বৰগীতৰ সংগীত বা সত্ৰীয়া সংগীতৰ ঘনিষ্ঠতা প্ৰমাণিত হয়।

২। ৰাগৰ নিচিনা বৰগীত বা সত্ৰীয়া সংগীতত কিছুমান বিশেষ ধৰণৰ তালো যুক্ত আছে। সেইবোৰো এটা সুকীয়া পদ্ধতিৰ অন্তৰ্গত। ধ্বনি, মাত্ৰা-বিভাজন, আৰ্যা (বা বোল) আদিৰ বৈশিষ্ট্যৰে সেই পদ্ধতি বিধৃত। এই পদ্ধতি ভাৰতীয় মাৰ্গ সংগীতৰ তালৰ ধাৰণাৰ লগত সাদৃশ্যপূৰ্ণ সত্ৰীয়া তালৰ দুই-এটা

৩। কিছুমান সত্ৰত প্ৰচলিত পৰম্পৰা অনুসৰি ৰাগৰ সংখ্যা চৌৰাশী (আঠ দশ চাৰি)। দয়ালচন্দ্ৰ সূত্ৰধাৰৰ পৰা পোৱা নিম্নোদ্ধৃত। পদখিনিত এনে বহুত ৰাগৰ নাম পোৱা যায় যিবিলাকৰ প্ৰচলন সম্পৰ্কে (বৰ্তমানে বা পূৰ্বতে) কোনো সম্ভেদ পোৱা নাযায় ঃ

অৰুণ কুৰঙ্গ মঞ্জু সাৰঙ্গ সালব।
চালনি মেঘমণ্ডল মালশ্ৰী মালব।।
ৰুৰম পঞ্চম মেঘ অমৰ মোহন।
ৰক্তহংস কলহংস দীপক কঙ্কন।।
সাৰঙ্গ ভূপালি গৌৰী নটনাৰায়ণ।
আশোআ ভাটীআলি ললিত ইমন।।
বসন্ত কামোদ কৌ বেলোৱাৰ তুৰ।
বৰাৰি কল্যাণ শ্যাম কেদাৰ মাহুৰ।।
অহিৰ সুহাই সিন্ধু কানাৰা ধনশ্ৰী।
গুঞ্জৰী পাহাৰি পূৰ্বি গড়া ৰামগিৰি।।
ভৈৰৱ হিন্দোল শোভা ব্ৰহ্মা শ্ৰী মল্লাৰ।
মালকোশ শ্ৰুতিপুৰ তিমিৰ গান্ধাৰ।।
প্ৰশান্ত বায়ুমণ্ডল শুচী গন্ধকালী।
মেঘনাদ সিংহনাদ পুন্নাগ ত্ৰিবলি।।
কল্পতৰু বৈজয়ন্তি সামন্ত কোকিলা।
শিবানন্দ চক্ৰধৰ প্ৰসভ বহুলা।।
শবৰী শাবৰী ৰেবা ঘণ্টা ঐৰাবত।
কুমুদ বিজয় পৌণ্ড্ৰ সুৰতি সুৰত।।
দিব্যশঙ্খ বিধুখণ্ড ইৰা অৰুন্ধতি।
মনক নিয়মি গুৰুপদে ৰাখি মতি।।

প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখ কৰিব পাৰি যে, কোনো গীতৰ লগত যুক্ত নকৰাকৈ স্বতন্ত্ৰভাৱে কেইটিমান ৰাগ *চিহ্ন যাত্ৰাৰ* উপস্থাপনৰ সময়ত শংকৰদেৱ আৰু তেৰাৰ অনুগামীকেইগৰাকীমান সংগীতজ্ঞই গাইছিল বুলি *কথা-গুৰু চৰিতত* উল্লেখ আছে। ৰাগকেইটিৰ নাম এনে ধৰণৰ— তিমিৰ, বাউমণ্ডলি (বায়ুমণ্ডলী?) মেঘমণ্ডলি, মেঘমণ্ডল।

নামবো ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ আন পদ্ধতিত প্ৰচলিত তালৰ নামৰ লগত মিল আছে।

৩। ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰচলিত ৰীতি অনুসৰি বৰগীতৰ সাংগীতিক সম্পদো গুণীজনৰ পৰা ৰক্ষিত হৈ আহিছে আৰু শিক্ষা-চৰ্চাৰ বেলিকা গুৰু-শিষ্য পৰম্পৰা চলি আহিছে।

এইবোৰলৈ চালে বৰগীত বা সত্ৰীয়া সংগীতত মাৰ্গ সংগীতৰ গুণ থকাটোৰেই প্ৰতীয়মান হয়। তেনেহ'লে বৰগীতক মাৰ্গ সংগীত বোলাত আপত্তি কাৰ আৰু কিয়?

দেখা গৈছে যে, প্ৰচলিত ৰূপত বৰগীতক শাস্ত্ৰীয় বা মাৰ্গীয় সংগীত বুলি গ্ৰহণ কৰাত আপত্তি কৰোঁতাসকলৰ ভিতৰত বহুতেই হয় উত্তৰ ভাৰতীয় বা হিন্দুস্থানী সংগীত পদ্ধতিত শিক্ষিত সংগীতজ্ঞ, নহয় হিন্দুস্থানী পদ্ধতিৰ সৈতে ঘনিষ্ঠ পৰিচয় থকা সংগীত-ৰসিক আৰু সেইসকলৰ আপত্তিৰ কাৰণবোৰ এনে ধৰণৰ—

১। যদিও বৰগীতত সদায় ৰাগৰ উল্লেখ থাকে আৰু বৰগীত গায়কে একোটা গীত একোটা বিশেষ ৰাগত গোৱা বুলি কয়, সেই ৰাগবোৰৰ ৰূপগত বা প্ৰকৃতিগত বৈশিষ্ট্যৰ জ্ঞান দিয়া কোনো নিৰ্ধাৰিত ৰীতি নাই। যেনে, স্বৰৰ আৰোহণ, অৱৰোহণ, বাদী স্বৰ, সম্বাদী স্বৰ ইত্যাদিৰ নিৰ্দেশেৰে ৰাগৰ লক্ষণ আৰু ৰূপ সুনিৰ্দিষ্ট কৰি দিয়াৰ ব্যৱস্থা বৰগীতৰ সংগীত পদ্ধতিত নাই। জনা লোকৰ পৰা শুনি, আয়ত্ত কৰি, স্মৃতি-শক্তিৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰিয়েই ৰাগৰ ৰূপ ধৰি ৰখাৰ যি প্ৰথা পৰম্পৰাগতভাৱে চলি আহিছে সি সংগীত শাস্ত্ৰসন্মত নহয়।

২। বৰগীতৰ ক্ষেত্ৰত দেখা যায় যে, ৰাগৰ ৰূপৰ বিভিন্নতা বহু সময়ত বিভ্ৰান্তিজনক। একেটা ৰাগৰ গীতকে বেলেগ বেলেগ সত্ৰৰ গায়কে বেলেগ বেলেগ স্বৰ-বিন্যাস প্ৰয়োগ কৰি গায়। কেতিয়াবা আকৌ একেখন সত্ৰৰ গায়কে একে ৰাগৰ নাম থকা দুটা সুকীয়া গীতত দুটা সুকীয়া স্বৰ-বিন্যাস ব্যৱহাৰ কৰে। কেতিয়াবা আকৌ 'ৰাগ দিয়া' বা আলাপ অংশৰ স্বৰ-বিন্যাসৰ লগত কথা অংশত ব্যৱহৃত স্বপ-বিন্যাস অমিল হয়। এনেকুৱা বৰগীতৰ ৰাগক ৰাগ বুলি স্বীকৃতি দিয়া সহজ নহয়।

৩। বৰগীত চৰ্চা আৰু প্ৰশিক্ষণৰ ক্ষেত্ৰত স্বৰ-সাধন কৰোৱাৰ, স্বৰ-জ্ঞান দিয়াৰ, স্বৰৰ স্থান নিৰ্ণয়ৰ অভ্যাস কৰোৱাৰ কোনো ব্যৱস্থা নাই। আনকি বৰ্তমান প্ৰচলিত ৰূপত বৰগীতৰ লগত স্বৰাশ্ৰয়ী কোনো বাদ্যযন্ত্ৰ ব্যৱহাৰ কৰাৰেই নিয়ম নাই। গতিকে ৰাগৰ ৰূপৰ পৰা স্খলন হোৱাৰ আৰু স্বৰ বিকৃতি ঘটাৰ সম্ভাৱনা

অত্যন্ত প্ৰবল আৰু বাস্তৱ ক্ষেত্ৰত তেনেকুৱা হৈয়ে থাকে। সত্ৰভেদে ৰাগৰ ৰূপৰ ভেদ আৰু একে সত্ৰতে একে ৰাগৰ ভিন্ন গীতত স্বৰৰ ভিন্নতাই তেনে স্খলন আৰু বিকৃতিৰেই পৰিচয় বহন কৰে, যদি এইটো ধৰিও লোৱা যায় যে এসময়ত বৰগীতৰ ৰাগসমূহৰ সমৰূপ স্বৰ-বিন্যাসৰ প্ৰচলন আছিল।

৪। বৰগীতৰ যিবিলাক ৰাগত মোটামুটিকৈ সুনিৰ্দিষ্ট স্বৰ-বিন্যাস পোৱা যায় আৰু যিবিলাক ক্ষেত্ৰত সমৰূপতা লক্ষ্য কৰা যায়, সেইবোৰ ৰাগৰ ৰূপো প্ৰায় ক্ষেত্ৰতে উত্তৰ ভাৰতীয় বা হিন্দুস্থানী শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ ৰাগৰ ৰূপৰ লগত নিমিলে। প্ৰচলিত বা স্বীকৃত শাস্ত্ৰীয় ৰূপৰ লগত মিল নাথাকিলে বৰগীতৰ ৰাগবিলাকক শাস্ত্ৰীয় ৰাগ বুলি মানি ল'ব পাৰিনে?

আমি প্ৰথমতে এই আপত্তিবিলাকৰ শেষৰটোকে লওঁহক আৰু চাওঁহক তাৰ যৌক্তিকতা কিমানখিনি।

সঁচা কথা, সত্ৰীয়া ৰাগবিলাকৰ ৰূপ প্ৰায় ক্ষেত্ৰতে হিন্দুস্থানী সংগীতত প্ৰচলিত একে নামৰ ৰাগৰ ৰূপতকৈ ভিন্ন; কিন্তু এইটো কাৰণতে সত্ৰীয়া ৰাগসমূহক অশাস্ত্ৰীয় বুলি বৰ্জন কৰিলে নিশ্চয় বিৰাট ভুল কৰা হ'ব। তাৰ কাৰণ কেইবাটাও।

ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয় বা মাৰ্গ সংগীত বুলিলে অকল হিন্দুস্থানী বা উত্তৰ ভাৰতীয় সংগীতকে নুবুজায়। এইটো জনা কথা যে, ভাৰতীয় মাৰ্গ সংগীত এতিয়া হিন্দুস্থানী বা উত্তৰ ভাৰতীয় আৰু কৰ্ণাটকী বা দক্ষিণ ভাৰতীয়—এই দুই বহল ধাৰাত বিভক্ত। ৰাগৰ নামকৰণ, ৰাগৰ ৰূপ আৰু গায়নশৈলী আদিৰ পিনৰ পৰা এই দুই ধাৰাৰ মাজত যথেষ্ট প্ৰভেদ আছে। সমজাতীয় ৰাগক ঠাট বা মেলত শ্ৰেণীবদ্ধ কৰাৰ যি পদ্ধতি ভাৰতীয় ৰাগ সংগীতত প্ৰচলিত, তাৰ প্ৰয়োগতো দুই ধাৰাৰ মাজত যথেষ্ট বিভিন্নতা দেখা যায়। তলত দুটামান উদাহৰণ দি দেখুওৱা হ'ল হিন্দুস্থানী কোন ৰাগৰ লগত কৰ্ণাটকী কোন ৰাগ প্ৰায় সম্পূৰ্ণ মিলি যায়—

হিন্দুস্থানী	কৰ্ণাটকী
ভূপালী	মোহনম্
কাফী	খৰহৰপ্ৰিয়া
ভৈৰবী	হনুমতোদি
বিলাৱল	শঙ্কৰাভৰণম্
তোড়ী	শুভপন্তুৱৰালি
ভৈৰৱ	মায়ামালৱগৌল, ইত্যাদি।

এতিয়া প্ৰশ্ন হ'ল, হিন্দুস্থানী সংগীতৰ ৰাগৰ লগত নাম বা ৰূপৰ অমিল হোৱা কাৰণেই কৰ্ণাটকী সংগীতৰ ৰাগৰ ৰূপক অশুদ্ধ বা অশাস্ত্ৰীয় বুলি ক'ব

পৰা যাব নে? নিশ্চয় নাযায়। বৰং প্ৰণালীবদ্ধ হোৱাটোৱেই যদি শুদ্ধতা বা বিকৃতহীনতাৰ লক্ষণ হয়, তেনেহ'লে ক'ব লাগিব যে কৰ্ণাটকী সংগীত অধিক বিশুদ্ধ, কাৰণ কৰ্ণাটকী সংগীত বৰ্তমানৰ হিন্দুস্থানী সংগীততকৈ অধিক প্ৰণালীবদ্ধ বুলি সংগীত শাস্ত্ৰবিদসকলে স্বীকাৰ কৰে। একে কাৰণতে হিন্দুস্থানী ৰাগৰ লগত মিল নোহোৱাৰ 'দোষ'তে বৰগীতৰ ৰাগক একে আষাৰতে অশুদ্ধ বা অশাস্ত্ৰীয় বুলি এঘৰীয়া কৰাৰ যুক্তি নাই।

যদি ভাৰতীয় সংগীতৰ উত্তৰ ভাৰতীয় আৰু দক্ষিণ ভাৰতীয় সংগীতৰ উত্তৰ ভাৰতীয় আৰু দক্ষিণ ভাৰতীয় বুলি দুই স্বতন্ত্ৰ ধাৰা থাকিব পাৰে, পূব ভাৰতীয় ৰূপ এটা থাকিব নোৱাৰেনে? বৰং নাট্যশাস্ত্ৰত উল্লিখিত 'ওড্ৰমাগধী' শৈলীৰ সূত্ৰ ধৰি আগবাঢ়িলে প্ৰাচীন কালৰ পৰা নিজ স্বকীয়তাৰে পূব অঞ্চলৰ সংগীতৰ বিশিষ্ট শৈলীৰ অস্তিত্বৰ উমানহে পোৱা যায়।[4] বৰগীতৰ সংগীতত এনে কিছুমান উপকৰণ আছে যিবোৰৰ সমতুল্য সামগ্ৰী উড়িষ্যা, বংগ, নেপাল আৰু মণিপুৰৰ সংগীততহে পোৱা যায়। দুই-এটা উদাহৰণ লোৱা যাওক। কৌ ৰাগটো বৰগীতৰ এটা প্ৰধান আৰু জনপ্ৰিয় ৰাগ। হিন্দুস্থানী বা কৰ্ণাটকী কোনো পদ্ধতিতে এই নামৰ ৰাগ নাই; কিন্তু মধ্যযুগৰ বংগীয় গীতৰ পুথিত 'কহু' ৰাগৰ নাম পোৱা যায়, যিটো কৌ ৰাগৰে বংগীয় ৰূপ হোৱা সম্ভৱ। সেইদৰে পৰি, যতি[5] আদি কিছুমান তাল পূব ভাৰতৰ ওপৰত উল্লেখ কৰা অঞ্চলবিলাকতহে জনপ্ৰিয়।

এইখিনিতে পূব ভাৰতীয় সংগীতৰ নিজস্বতা সম্পৰ্কে আৰু এটা কথা প্ৰাসংগিক হ'ব যেন লাগে। ভাৰতীয় সংগীত সম্পৰ্কে ৰচিত বিভিন্ন প্ৰামাণ্য গ্ৰন্থৰ ভিতৰত *শ্ৰীহস্তমুক্তাৱলীৰ* ৰচক শুভংকৰ পণ্ডিতৰ *সংগীত-দামোদৰখনহে* পূব ভাৰতত বিশেষভাৱে আদৃত। অসমত শুভংকৰ কবিৰ *শ্ৰীহস্তমুক্তাৱলীৰ* জনপ্ৰিয়তাৰ কথাও সৰ্বজনবিদিত। এই অঞ্চলত বিশেষ সংগীত-শাস্ত্ৰৰ প্ৰভাৱেও এই অঞ্চলৰ সংগীত শৈলীৰ স্বকীয়তাৰ বাৰ্তা বহন কৰে।

আৰু এটা কথা, সংগীত-শাস্ত্ৰবিদসকলে মত দিছে যে, উত্তৰ ভাৰতীয় সংগীতৰ বৰ্তমান যি ৰূপ তাক প্ৰাচীন শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ ৰূপ বুলি মানি লোৱাৰ

৪। অসমৰ নিজস্ব শৈলীৰ সংগীত শুনি পণ্ডিত পট্টবৰ্দ্ধনেও পূব ভাৰতীয় শৈলীৰ অস্তিত্ব সম্পৰ্কে ইতিসূচক মন্তব্য দিছিল।

৫। মণিপুৰত এনে দুবিধমান তাল চলে যাৰ নামৰ লগত 'তেথাও' (অসমীয়া) বিশেষণযুক্ত। যেনে তেথাও ৰূপক অৰ্থাৎ অসমীয়া ৰূপক। ই মণিপুৰ-অসমৰ মাজত সংগীতৰ আদান-প্ৰদানৰ কথা সূচায়। বাদ্য আৰু নৃত্যত মণিপুৰী আৰু সত্ৰীয়া শৈলীৰ অতি ঘনিষ্ঠ সাদৃশ্য আছে। মণিপুৰত নট-সংকীৰ্তনৰ সংগীতৰ লগত ওজাপালিৰ সংগীতৰ সাদৃশ্যৰ বিষয়ে মণিপুৰৰ শ্ৰীএল. বীৰেন্দ্ৰ সিং আদিয়ে অধ্যয়ন কৰিছে।

কোনো ঐতিহাসিক যুক্তি নাই। বৰং এই ৰূপ প্ৰাচীন ৰূপৰ তুলনাত বহুলাংশে অৰ্বাচীন আৰু মিশ্ৰণযুক্ত। বৰং উত্তৰ ভাৰতত তুৰ্কী-মোগল-পাঠান আদি বংশৰ ৰাজত্ব কালত তুৰস্ক-পাৰস্য আদি সংগীতৰ প্ৰভাৱ উত্তৰ ভাৰতীয় সংগীতত যথেষ্ট গভীৰভাৱে পৰে আৰু ইয়াৰ পূৰ্বৰ ৰূপৰ ভালেখিনি পৰিৱৰ্তন ঘটে। খেয়াল, তৰানা, টপ্পা, ঠুংৰী আদি উত্তৰ ভাৰতীয় সংগীতৰ বৰ্তমানৰ জনপ্ৰিয় শ্ৰেণীকেইটা আপেক্ষিকভাৱে সাম্প্ৰতিক উদ্ভাৱন। সেই তুলনাত কৰ্ণাটকী সংগীতেহে ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ প্ৰাচীন ধাৰাটোক অধিক সতেজভাৱে বোৱাই ৰাখিছে।

মুঠতে, শংকৰদেৱৰ সময়ত বা তাৰো আগতে ভাৰতীয় ৰাগসমূহৰ কি ৰূপ আছিল তাক নজনাকৈ আজিৰ হিন্দুস্থানী পদ্ধতিৰ ৰাগৰ ৰূপৰ ভিত্তিত বৰগীতৰ (বা আন শৈলীৰ) ৰাগৰ শুদ্ধতা-অশুদ্ধতা নিৰূপণ কৰিবলৈ যোৱাৰ অৰ্থহীনতা ওপৰৰ যুক্তিসমূহে প্ৰতিপন্ন কৰিব। কোনে জানে, সেই সময়ৰ ৰাগৰ মান্য ৰূপৰ লগত বৰগীতৰ ৰাগৰ অধিক মিল আছিলেই।

এতিয়া আমি বৰগীতৰ ৰাগক মাৰ্গ-সংগীতৰ অন্তৰ্ভুক্ত কৰাৰ প্ৰথম দুটা আপত্তিলৈ আহো। স্বীকাৰ কৰিব লাগিব যে এই দুটা আপত্তি আনটোৰ তুলনাত অধিক যুক্তিসংগত। স্বৰ-বিন্যাসৰ বৈশিষ্ট্য, বাদী-সম্বাদী আদি স্বৰৰ ভূমিকা আৰু ৰাগৰ চলন বা গতি-প্ৰকৃতি এইবোৰ সম্পৰ্কে সম্যক জ্ঞান নিদিয়াকৈ মুখে মুখে ৰাগৰ ৰূপ ধৰি ৰখাৰ যি প্ৰণালী সি যে, বৰ নিৰ্ভৰযোগ্য নহয়, সেই কথা সঁচা। সত্ৰই সত্ৰই ৰাগৰ ৰূপৰ বিভিন্নতা প্ৰভৃতি বৰগীতৰ সংগীত পদ্ধতিত থকা খেলি-মেলিৰ কাৰণে এই অ-নিৰ্ভৰযোগ্য প্ৰণালী বহু পৰিমাণে দায়ী, তাত সন্দেহ নাই।

এই সন্দৰ্ভত হিন্দুস্থানী সংগীতত থকা বিভিন্ন ঘৰানাৰ অস্তিত্বলৈ আঙুলিয়াব পাৰি। হিন্দুস্থানী সংগীতত ইয়াৰ একোটা বিশিষ্ট্য শৈলীৰ বহনকাৰী একোটা বংশ বা কেন্দ্ৰ আদিৰ লগত জড়িত হৈ একোটা ঘৰানাৰ সৃষ্টি আৰু প্ৰচলন হয়; যেনে তানসেনৰ বংশৰ লগত জড়িত 'সেনী' ঘৰানা আৰু বাৰাণসী, লক্ষ্ণৌ, পাতিয়ালা আদিক কেন্দ্ৰ কৰি সেই সেই নামৰ ঘৰানা। ঘৰানা ভেদে শৈলী ভেদো বে'ছ স্পষ্ট। সেই দিশৰ পৰা সত্ৰবিলাকৰ ভিতৰত থকা স্বকীয় বৈশিষ্ট্যবোৰকো ঘৰানাবোৰত থকা বৈশিষ্ট্যৰ লগত তুলনা কৰাৰ কথা ভাবিব পাৰি। অৱশ্যে ঘৰানাবিলাকৰ ভিতৰত থকা প্ৰভেদ সাধাৰণতে ৰাগৰ মৌলিক প্ৰকৃতিত নহয়, তাৰ ব্যঞ্জনা বা পৰিৱেশনৰ বিশেষ ঢং-অৰ ক্ষেত্ৰতহে লক্ষণীয়।

আনহাতে আকৌ বৰগীতৰ ক্ষেত্ৰতো সত্ৰবোৰৰ মাজত থকা গীতৰ ৰূপৰ বিভিন্নতা প্ৰথম দৃষ্টিতে বাহিৰৰ পৰা যিমান প্ৰকট যেন লাগে প্ৰকৃততে সিমান নহয়। এই বিভিন্নতাৰ ভালেখিনি পৰিৱেশন-শৈলীৰ বৈশিষ্ট্যৰ পৰা উদ্ভৱ হোৱা। বহু ক্ষেত্ৰত স্বৰ-বিন্যাসৰ মৌলিক প্ৰভেদো নোহোৱা নহয়; কিন্তু অন্ততঃ কিছুমান ৰাগৰ ক্ষেত্ৰত বিভিন্ন সত্ৰৰ ভিতৰত সুন্দৰ সামঞ্জস্যও দেখা যায়। ধনশ্ৰী, কল্যাণ, শ্যাম, কৌ, বসন্ত আদি তেনে কেইটামান ৰাগ।

এতিয়া বৰগীতে মাৰ্গ সংগীতৰ স্থান পোৱাৰ বিৰুদ্ধে উঠা-আপত্তিৰ আন এটা কাৰণ লোৱা যওক। বৰগীতৰ চৰ্চা আৰু শিক্ষাদানৰ ক্ষেত্ৰত স্বৰ-সাধন কৰোৱাৰ, স্বৰ-জ্ঞান দিয়াৰ আৰু স্বৰ-স্থান-নিৰ্ণয় শিকোৱাৰ কোনো প্ৰণালীবদ্ধ ৰীতি নোহোৱাত বহু সময়ত পৰম্পৰাগত বৰগীত গায়কৰ সংগীত পৰিৱেশন ঠৰঙা আৰু সাংগীতিকভাৱে শ্ৰীহীন যেন লাগে। সংগীতৰ সূক্ষ্মতাৰ প্ৰতি সচেতন লোকে এই কাৰণতো বৰগীতৰ উচ্চাংগতাৰ দাবীক সমালোচনা কৰা অস্বাভাৱিক নহয়— বিশেষকৈ বৰগীতৰ লগত জড়িত ঐতিহ্যৰ বিষয়ে জ্ঞান বা শ্ৰদ্ধা নথকা সমালোচকৰ ক্ষেত্ৰত এই কথা অধিক প্ৰযোজ্য। কিন্তু অনুশীলিত সুৰীয়া কণ্ঠেৰে বৰগীত পৰিৱেশিত হ'লে এই আপত্তিৰ কোনো স্থান নাথাকে আৰু তেনেদৰে সাংগীতিকভাৱে গ্ৰহণযোগ্য পৰিৱেশনৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি যিখিনি চৰ্চা আৰু গৱেষণা হৈছে তাৰ পৰা দেখা গৈছে যে, বৰগীতৰ সাংগীতিক বৈশিষ্ট্য যথেষ্ট আকৰ্ষণীয় আৰু সি তত্ত্বজ্ঞ আৰু ৰসজ্ঞ উভয়কে পৰিতৃপ্তি দিব পাৰে।

বৰগীতৰ লগত সম্প্ৰতি কোনো স্বৰাশ্ৰয়ী বাদ্যযন্ত্ৰ ব্যৱহাৰ নোহোৱাটোও বৰগীতৰ সাংগীতিক প্ৰতিষ্ঠাৰ বাটত এক অন্তৰায়। স্বৰাশ্ৰয়ী যন্ত্ৰৰ সহযোগৰ ব্যৱস্থা থাকিলে ইয়াৰ সাংগীতিক সম্পদ অধিক নিশ্চিতভাৱে ৰক্ষিত হ'লহেঁতেন, সেই বিষয়ে সন্দেহ নাই। শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱৰ দৰে প্ৰতিভাধৰ কলাবিদৰ লগত অসাংগীতিক পৰিৱেশক জড়িত কৰাৰ কথা কল্পনাও কৰিব নোৱাৰি। স্খলন নিঃসন্দেহে পিছৰ যুগৰ। পূৰ্বতে যে, বৰগীতৰ লগত স্বৰাশ্ৰয়ী যন্ত্ৰৰ ব্যৱহাৰ হৈছিল সেই বিষয়ে সম্ভেদ পোৱা যায়। *গুৰু চৰিত*ত আছে যে শংকৰদেৱৰ শিষ্য ভাস্কৰ বিপ্ৰই 'ৰবাব' যন্ত্ৰৰ সহযোগত শংকৰদেৱৰ গীত গাইছিল। আকৌ শংকৰদেৱৰ ভ্ৰাতুষ্পুত্ৰী ভুৱনেশ্বৰীয়ে (চিলাৰায়ৰ পত্নী) চাৰেংদাৰ (চাৰিন্দা) বজাই 'শুনলো পণ্ডিত' আৰু অন্যান্য গীত গোৱাৰো উল্লেখ আছে। এই যন্ত্ৰসমূহৰ ব্যৱহাৰ কেতিয়াৰ পৰা বন্ধ হ'ল জনা নাযায়; কিন্তু

কোনো কোনো সত্ৰত চাঙত তুলি থোৱা অৱস্থাত চাৰেংদাৰ যন্ত্ৰ এতিয়াও আছে বুলি শুনা যায় আৰু দুই-এখন সত্ৰত কোনো কোনো বিশেষ উপলক্ষত, গীতৰ লগত সংগত কৰা হিচাপে নহ'লেও, কালি বজোৱা নিয়ম এতিয়াও আছে। এইবিলাকৰ পৰা প্ৰতীয়মান হয় যে স্বৰাশ্ৰয়ী বাদ্যযন্ত্ৰ ব্যৱহাৰ নকৰাটো বৰগীতৰ ধৰ্মৰ ভিতৰত নপৰে। বৰং উপযুক্তভাৱে স্বৰাশ্ৰয়ী যন্ত্ৰৰ ব্যৱহাৰৰ পৰা যে বৰগীতৰ সাংগীতিক সৌষ্ঠৱ বৰ্ধিত হয় সেই কথা ইতিমধ্যে প্ৰমাণিত হৈছে আৰু বৰগীতৰ সাংগীতিক বিচাৰ স্বাভাৱিকতে সাংগীতিকভাৱে গ্ৰহণযোগ্য পৰিৱেশনৰ ভিত্তিতেই হ'ব লাগিব।

ওপৰৰ আলোচনাৰ পৰা আমি অন্ততঃ এইখিনি দেখিলো যে, মাৰ্গীয় বা শাস্ত্ৰীয় সংগীত বুলি গৃহীত বৰগীতৰ দাবী উপেক্ষণীয় নহয় বৰং যথেষ্ট শক্তিশালী আৰু উপযুক্ত সংগঠন আৰু গৱেষণামূলক কাৰ্য-প্ৰণালীৰ দ্বাৰা তাক অতি শক্তিশালী কৰিবৰ থল আছে।

এতিয়া প্ৰশ্ন হ'ল, শাস্ত্ৰীয় সংগীত বা মাৰ্গ সংগীত হিচাপে বৰগীতসমূহ কোন শ্ৰেণীৰ গীত? খেয়াল, ঠুংৰি, টপ্পা আদি হিন্দুস্থানী সংগীতৰ বৰ্তমানৰ শ্ৰেণীবিলাকৰ লগত যে বৰগীতৰ মিল নাই, সেই কথা সহজেই ধৰা পৰে। ধ্ৰুপদৰ লগত অৱশ্যে বৰগীতৰ কিছু সাদৃশ্য দেখা যায়, যিহেতু ধ্ৰুপদৰ দৰে বৰগীততো নিবদ্ধ-অনিবদ্ধ অংশ আছে; কিন্তু বৰগীতক ধ্ৰুপদ সংগীতৰ দ্বাৰা অনুপ্ৰাণিত বুলি ক'ব নোৱাৰি। তাৰ কাৰণ, আকবৰৰ সমসাময়িক মানসিংহ টোমৰক ধ্ৰুপদৰ আৱিষ্কাৰক বুলি ধৰা হয়; কিন্তু বৰগীতৰ জন্ম হয় তাৰো আগতে।

কিছুমানৰ মতে প্ৰাচীন প্ৰৱন্ধ-গীতৰ লগত বৰগীতৰ সম্পৰ্ক আছে। প্ৰৱন্ধ-গীত ধ্ৰুপদৰ আগৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ সংগীত ৰীতি। অৰ্থাৎ বৰগীতৰ সৃষ্টি হোৱাৰ সময়ত প্ৰবন্ধ-গীতৰ প্ৰচলন আছিল, গতিকে সেই সময়ৰ সেই শক্তিশালী সংগীত ৰীতিৰ প্ৰভাৱ বৰগীতত পৰাটো অস্বাভাৱিক নহয়। প্ৰৱন্ধ-সংগীতৰ উদ্‌গ্ৰাহ, ধ্ৰুৱ, মেলপক, অন্তৰা, আভোগ আদি ভাগ আছিল। তাৰ ভিতৰত ধ্ৰুৱৰ লগত বৰগীতৰ 'ধুৱা' অংশৰ (ধ্ৰুং-চিহ্নিত) আৰু উদ্‌গ্ৰাহৰ লগত বৰগীতৰ ৰাগ দিয়াৰ 'উগাৰ' অংশৰ কিবা সম্পৰ্ক থাকিব পাৰে বুলি ভবা হৈছে।[৬]

কোনো কোনোৱে আকৌ দুই-এটা দিশত কৰ্ণাটকী সংগীতৰ লগতো

৬। চাওক, ড° মহেশ্বৰ নেওগৰ প্ৰতিবেদন ঃ সাধাৰণ, *স্বৰ-ৰেখাত বৰগীত* (পৃ. ২১-২২)

বৰগীতৰ সামান্য সাদৃশ্য দেখা পাইছে। দুই-এটা কৰ্ণাটকী ৰাগৰ নামৰ লগত বৰগীতৰ ৰাগৰ নামৰ মিল আছে। সেইদৰে দেখা গৈছে যে দুই-এক একে নামৰ তালৰ হিন্দুস্থানী ৰূপতকৈও কৰ্ণাটকী ৰূপৰ লগতহে বৰগীতৰ তালৰ মিল অধিক,[৭] কিন্তু গায়ন পদ্ধতিত তেনে বিশেষ মিল দেখা নাযায়। দুই-একে আনকি সিংহলৰ সংগীতৰ লগতো বৰগীতৰ সংগীতৰ সাদৃশ্যৰ উমান পোৱা বুলি জনা যায়।

কোনো কোনো বিশেষজ্ঞই বৰগীতক প্ৰায় সম্পূৰ্ণৰূপে থলুৱা লোক-সংগীতৰ লগত যুক্ত কৰিব খোজে। এইটো অতি স্বাভাৱিক যে, বৰগীতৰ সংগীত সৃষ্টিৰ সময়ত শংকৰ-মাধৱৰ দৰে সমন্বয়মুখী প্ৰতিভাই মূলতেই স্থানীয় সাংগীতিক উপকৰণকো সুমুৱাই লৈছিল আৰু পিছতো বৰগীতৰ গায়ন-ভংগীতো থলুৱা লোকশৈলীৰ স্বাদযুক্ত হৈছে। কিন্তু বৰগীত যে লোকগীতৰ শাৰীত নপৰে তাক সুকীয়াকৈ প্ৰমাণ কৰাৰ আৱশ্যকতা নাই বুলিয়েই আমাৰ ধাৰণা।

বৰগীতৰ ৰাগ নিৰূপণ, শিক্ষণ পদ্ধতি ইত্যাদি

যদিও আমি অলপ আগতে উল্লেখ কৰিছিলো যে বৰগীতৰ প্ৰশিক্ষণত স্বৰ-অভ্যাস, স্বৰ-স্থান নিৰ্ণয় আদিৰ স্পষ্ট স্থান নাই, তথাপিও বৰগীতৰ চৰ্চা আৰু শিক্ষাদানৰ ক্ষেত্ৰত কিছুমান নিজস্ব প্ৰণালী পৰম্পৰাগতভাৱে চলি আহিছে।

বৰগীত গাওঁতাসকলৰ মাজত আলাপ শব্দটোৰ প্ৰচলন নাই, কিন্তু কোনো এক বিশেষ ৰাগৰ গীত গোৱাৰ আগতে আৰম্ভণিতে সেই ৰাগতে ৰাগ দিয়া বা ৰাগ টনা নিয়ম আছে। টানি টানি গোৱা এই ৰাগ দিয়া বা ৰাগ টনা অংশই বৰগীতৰ অনিবদ্ধ বা আলাপ অংশ।[৮] সকলো সত্ৰতে ৰাগ দিয়াৰ

৭। উদাহৰণস্বৰূপে হিন্দুস্থানী ৰূপক তালতকৈ কৰ্ণাটকী ৰূপক তালহে বৰগীতৰ ৰূপকৰ লগত অধিক সাদৃশ্যপূৰ্ণ।

৮। নিবদ্ধ অংশৰ দৰে দাগ দিয়া অংশ গীতত ব্যৱহৃত তালত গোৱা নহয়। প্ৰায়ে কোনো ৰকমৰ বাজনাই বজোৱা নহয়। ক্ষেত্ৰ বিশেষে ৰাগ দি থকা সময়ত খোলৰ এক বিশেষ ধৰণৰ বাজনা তোলা হয়। তাক কোনো সত্ৰত 'ৰাগ-তাল' (যেনে শ্ৰৱণী) আৰু কোনো সত্ৰত 'চৰ্চৰি' (যেনে—গুৱালকুছি) বোলে। ঠায়ে ঠায়ে 'ৰাগ-পানী'ৰ বা 'মালিতা তালো' বোলে। 'জুন-ধৰা' আৰু 'ঘেলনি' শব্দ দুটাও এনে ঠাইত ব্যৱহাৰ হয়।

ওপৰত সমান গুৰুত্ব দিয়া নহয়; কিছুমান অকল নিয়ম ৰক্ষা কৰা হয়, আন কিছুমানত যথেষ্ট বিস্তৃত ধৰণে ৰাগ দিয়া হয়। আকৌ যিবোৰ সত্ৰত ৰাগ দিয়া পদ্ধতি বিস্তৃত, সেইবোৰতো সকলো ৰাগৰ ৰাগ-দিয়া অংশ সমান বিস্তৃত নহয়। যিহওক, ৰাগ দিয়া বা ৰাগ টনা বৰগীত গায়ন ৰীতিৰ এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ অংগ বুলি সকলো সত্ৰতে স্বীকৃত।

ৰাগ দিয়াৰ কোনো নিৰ্দিষ্ট প্ৰণালী অৱলম্বন কৰা নহয় যদিও মোটামুটিকৈ ৰাগ বিস্তাৰৰ এটা থূলমূল আভাস ইয়াত দাঙি ধৰা হয়। কিছুমান সত্ৰত ইয়াৰ পাঁচটা ভাগ আছে, যিবোৰক ক্ৰমে উকাৰ, হুকাৰ, তাৰ, ঘোৰ আৰু মৰ্দন বুলি কোৱা হয়[৯] আন কিছুমানত বহনি, উৰণি আৰু ঘূৰণি—এই তিনি ভাগৰ নাম পোৱা যায়।[১০] আলাপ অংশক ভুজংগ আৰু আপ্লুত—এই দুই ভাগত ভাগ কৰা দেখা যায়।[১১]

এই ৰাগ দিয়া অংশক 'কৃষ্ণ', 'শংকৰ', 'হৰি', 'ৰাম', 'গোবিন্দ' আদি শব্দ বহু সত্ৰই ব্যৱহাৰ কৰে যদিও কিছুমানে তা-না-না, হাউৰি আদি শব্দহে অধিক ব্যৱহাৰ কৰে। অনুমান কৰা টান নহয় যে, কৃষ্ণ, শংকৰ আদি শব্দ পিছৰ সংযোজন। ৰাগৰ 'তা-না-না' খণ্ড বাক্যই এই সম্ভাৱনালৈকে আঙুলিয়ায়।

বৰগীতৰ নিবদ্ধ অংশত তান-বিস্তাৰ আদি কৰাৰ প্ৰথা নাই। বৰগীতৰ এই বৈশিষ্ট্য প্ৰবন্ধ গীত আৰু ধ্ৰুপদৰ লগত সাদৃশ্যপূৰ্ণ।

ৰাগ মালিতা

বৰগীতৰ অনুশীলনৰ ব্যৱস্থা অনুসৰি ৰাগৰ ৰূপ শুনি শুনি মনত ৰখাই নিয়ম; কিন্তু ৰাগৰ ৰূপ পৰিষ্কাৰকৈ মনত ৰখাৰ সুবিধাৰ অৰ্থে সহজ পন্থা ব্যৱহাৰ হৈছিল যেন লাগে—সেয়া হ'ল ৰাগ মালিতা। মালিতাবোৰ ৰাগ-ধ্যান বা লক্ষণ-সংগীতৰ দৰে, যাৰ সহায়ত ৰাগৰ ৰূপৰ এটা মূৰ্তি দাঙি ধৰা হয়। মালিতাটো যি ৰাগৰ, সেই ৰাগৰ স্বৰ ব্যৱহাৰ কৰি মোটামুটিকৈ মালিতাটো

৯। শ্ৰৱণী সত্ৰৰ গিৰিকান্ত মহন্তৰ পৰা পোৱা তথ্য। সপ্তদশ-অষ্টাদশ শতিকাৰ দোমোজাত যে অসমৰ বৈষ্ণৱসকলে পঞ্চস্বৰ-সপ্তস্বৰৰ স্বৰগ্ৰাম, তাৰ-ঘোৰ-মন্দ্ৰ স্বৰগ্ৰামৰ পাৰ্থক্য জানিছিল ড° মহেশ্বৰ নেওগে তালৈ আঙুলিয়াইছে তেখেতৰ *গুৰু-চৰিতত* 'নৱ দৃষ্টিপাতৰ আৱশ্যকতা' নামৰ প্ৰবন্ধত। (প্ৰকাশ, অক্টোবৰ, ১৯৭৭)।

১০। গুৱালকুছিৰ স্বৰ্গীয় গান্ধাৰাম বায়নৰ পৰা পোৱা তথ্য।

১১। বৰপেটাৰ স্বৰ্গীয় দয়াল চন্দ্ৰ সূত্ৰধাৰৰ পৰা পোৱা তথ্য।

সুৰত বন্ধা থাকে যাতে মালিতাটো গোৱাৰ লগে লগে ৰাগটোৰ থূলমূল ৰূপ এটা ভাঁহি উঠে। শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱে নিজে মালিতা ব্যৱহাৰ কৰাৰ কথা জনা নাযায়; কিন্তু শংকৰদেৱৰ সমসাময়িক ৰাম সৰস্বতীৰ *গীত-গোবিন্দ*ৰ পদত মালিতা শব্দটোৰ ব্যৱহাৰ হৈছে। তাত *সংগীত-দামোদৰ*ৰ ৰাগ-ধ্যানৰ ভাঙনি কৰি তাকে মালিতা বোলা হৈছে। শংকৰ-মাধৱৰ বৰগীতত নোপোৱা আপেক্ষিকভাৱে নতুন ইমান-কল্যাণ আদি ৰাগৰো মালিতা ৰচিত আৰু ব্যৱহৃত হোৱালৈ চাই বুজিব পাৰি যে মালিতাৰ সহায়ত ৰাগৰ ৰূপ ধৰি ৰখাৰ প্ৰথা অন্ততঃ কিছুদিন আগলৈকে কাৰ্যকৰী হৈ আছিল। আজিকালি সত্ৰীয়া সংগীতত মালিতাৰ ব্যৱহাৰ কমি আহিছে। নগাঁৱৰ কলিয়াবৰ অঞ্চলত সত্ৰীয়া মালিতাবোৰ বিশেষ বিশেষ উপলক্ষত পয়াৰ আকাৰে আবৃত্তিহে কৰা হয়, সুৰত গোৱা নহয়। বৰপেটা, শুৱালকুছি আদিত সকলো ৰাগৰ নহ'লেও কেইবাটাও ৰাগৰ মালিতা সুৰেৰে সৈতে আজিও আছে। প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখ কৰিব পাৰি যে, বৰগীতৰ তুলনাত বিয়াহৰ ওজাপালিৰ সংগীততহে মালিতাৰ স্থান অধিক গুৰুত্বপূৰ্ণ।

যদি এইদৰে যুক্তি দিয়া হয় যে বৰগীতৰ পুথিত ৰাগৰ নামৰ উল্লেখ আছে কাৰণেহে বৰগীতবোৰক 'অমুক ৰাগৰ গীত' বুলি কোৱা হয়, প্ৰকৃততে সেই ৰাগবোৰৰ স্বতন্ত্ৰ ৰূপ সম্পূৰ্ণ অনিৰ্দিষ্ট আৰু বৰগীতৰ পৰম্পৰাত তেনে ৰূপত গুৰুত্বও দিয়া নহয়, আমি আন কিছুমান তথ্যৰ দ্বাৰা তাৰ বিপৰীতে যুক্তি দিব পাৰো। তাৰে এটা তথ্য হ'ল এই মাত্ৰ আলোচনা কৰা মালিতাৰ অস্তিত্ব। ৰাগৰ স্বতন্ত্ৰ ৰূপক মূল্য নিদিয়া হ'লে মালিতাৰ সহায়েৰে ৰাগৰ ৰূপক ধৰি ৰখাৰ প্ৰচেষ্টা নাথাকিলহেঁতেন। আকৌ *গুৰু-চৰিত*ত আকাশমণ্ডলী, বায়ুমণ্ডলী, তিমিৰ আদি এনে কেইটামান ৰাগৰ নাম আছে যিবোৰত গুৰু দুজনাৰ কোনো গীত নিবদ্ধ নহয় অথচ সেইবোৰ ৰাগ দিয়াৰ আৰু তাৰ ফলত হোৱা অলৌকিক ঘটনাৰ বৰ্ণনা আছে। অৰ্থাৎ গীতত নিবন্ধ নোহোৱাকৈ স্বতন্ত্ৰ ৰাগ-ৰূপক স্বীকৃতি দিয়া হৈছে। তদুপৰি, ৰাগৰ ধাৰণা গুৰুত্বপূৰ্ণ নোহোৱা হ'লে সত্ৰীয়া সংগীতত পুৰণি পুথিত উল্লেখ নথকা নতুন ৰাগ নোসোমালহেঁতেন আৰু আনকি সেইবোৰৰ মালিতা ৰচিত নহ'লহেঁতেন। শংকৰ-মাধৱৰ কোনো গীতত উল্লেখ নথকা অথচ সত্ৰত চৰ্চা হোৱা এনে কিছুমান নতুন ৰাগ হ'ল পাহাৰী, গুঞ্জৰী, ইমন (এমত), কল্যাণ, ধূপালী, মধ্যাৱলী আদি। তাৰ পৰাই বুজা যায় যে, স্বতন্ত্ৰভাৱে ৰাগ চৰ্চা কৰা হৈছিল আৰু নতুন ৰাগকো আদৰি

লোৱা হৈছিল। স্বতন্ত্ৰ ৰাগ-চৰ্চাৰ পৰম্পৰা নাথাকিলে অকল শংকৰ-মাধৱৰ গীতত উল্লেখ থকা ৰাগৰ নামকো আওৰাই থকা হ'লহেঁতেন।[১২]

তলত সত্ৰীয়া ৰাগ মালিতাৰ কেইটিমান উদাহৰণ দিয়া হ'ল। আটাইকেইটি বৰপেটাৰ স্বৰ্গীয় দয়ালচন্দ্ৰ সূত্ৰধৰৰ পৰা সংগৃহীত।

অহিৰ ৰাগৰ মালিতা

এ— বৈকুণ্ঠ ভুৱনে আছা পুৰুষোত্তম হৰি।
সৰস্বতী দেৱী সঙ্গে মহা ৰঙ্গ কৰি।।
এ— হৰি বোলে এক ৰাগ দিয়োক সুন্দৰী।
প্ৰবৰ্তিয়া থাকোঁ আমি তাঙ্ক অনুসৰি।।
এ— দেৱী বোলে আগে ৰাগ দিয়োক ঈশ্বৰ।
মই ৰাগ দিলে যোনো মিলে অথন্তৰ।।
এ— দেৱীৰ বচনে হৰি চিত্ত কৰি স্থিৰ।
ব্ৰহ্মাণ্ড ভেদিয়া ৰাগ ডাকিল অহিৰ।।
এ— ৰুদ্ধ ভৈলা স্ৰোতস্বিনী লৰিলা অচল। (এ- ৰাম ৰাম)
খলকি উঠিলা সাত সাগৰৰ জল।। (এ- ৰাম ৰাম)

বসন্ত ৰাগৰ মালিতা

এ— কৈলাস শিখৰে হৰে আছে ৰঙ্গ কৰি।
উদয়গিৰিৰ বায়ু যান্ত অস্তগিৰি।। (অ'-এ)
এ— হৰক দেখিয়া বায়ু প্ৰণাম কৰিলা।
মহানন্দে হৰে শ্ৰীবসন্ত দিলা।। (অ'-এ)
হৰমুখে ৰাগ আসি ভৈলা উতপতি।
ষড়ঋতু মানে আসি মিলিলা তহিতি।। (ৰে-ৰাম হৰি-ৰাম-ৰাম)

ইমন-কল্যাণ ৰাগৰ মালিতা

(কি হে) শক্তিশেলে মহাবীৰ লক্ষণ পৰিলা। (হে)
আকাশ-পাতাল মেৰু মন্দৰ কম্পিলা।। (অ' আৰে)

১২। ৰাগ-ৰূপৰ ধাৰণা যে মাত্ৰ গতানুগতিক আনুষ্ঠানিক ক্ৰিয়া-কাণ্ড নহয় সেই যুক্তি অধিক শক্তিশালী হয় এই তথ্যৰ পৰা যে সত্ৰীয়া সংগীতৰ সমান্তৰাল সংগীত পদ্ধতি ওজাপালিটো ৰাগ-ৰূপৰ কল্পনা আৰু ৰাগ-চৰ্চা আৰু পৰিৱেশনৰ ৰীতি প্ৰচলিত আছে।

(কি হে) আকাশ-পাতাল কম্পে, কম্পে ৰসাতল। (হে)
স্থিৰ নোহে বসুমতী কৰে টল মল।। (অ' আৰে)
(কে হে) ৰামৰ আদেশে হনুমন্ত চলি গৈলা। (হে)
ঔষধ আনিয়া পাছে লক্ষ্মণ জীয়াইলা।। (অ' আৰে)
(কি হে) ৰামৰ কল্যাণ হেতু দশোদিশ ছানি। (হে)
দেৱ দ্বিজ সৱে কৰে ৰাম জয়ধ্বনি।। (অ' আৰে)
(কি হে) বানৰৰ প্ৰজাসৱে আনন্দে মাতিল। (হে)
ৰামজয় শব্দে ইমন-কল্যাণ ৰাগ ভৈল।। (অ' আৰে)

গুঞ্জৰী ৰাগৰ মালিতা

শৰত কালতে শোভে চন্দ্ৰাৱলী ৰাতি।
কুমুদিনী সঙ্গে খেলে কুমুদিনী পতি।।
শাল-তাল-তমাল-বকুল-নাগেশ্বৰ।
নানাবিধ তৰু ফুল ফুলি জাতিস্কাৰ।।
লহু লহু লহু বহে মলয়া পৱন।
কুহু কুহু ৰবে কৰে কোকিলে কূজন।।
মধুপানে মত্ত হুয়া মধুকৰগণ।
গুণ গুণ ৰাগে গুঞ্জৰিছে অনুক্ষণ।।
গুঞ্জৰী টানি গীত গাৱে গোপবালা।
গুঞ্জৰীৰ ৰৱেসে গুঞ্জৰী ৰাগ ভৈলা।।

পাহাৰী (পাহৰী) ৰাগৰ মালিতা

(আৰ) ৰামক পাদুকা আনি সিংহ আসনত।
মন্দিগ্ৰামে প্ৰজা পালি আছন্ত ভৰত।। (অ' এ)
(আৰ) গিৰি গন্ধ মাদন শিৰত লৈয়া তুলি।
শূন্য পথে পৱন-নন্দন যান্ত চলি।। (অ' এ)
(আৰ) পৰে ছায়া ৰামৰ পাদুকা ওপৰত।
দেখি ক্ৰোধে কম্পমান ভৈলন্ত ভৰত।। (অ' এ)
(আৰ) শব্দ অনুমানি কৰে বাতুল প্ৰহাৰ।
প্ৰহাৰৰ ঘায়ে পৰে পৱন কুমাৰ।।

(আৰ) কান্দে বীৰ হনুমান ভূমিত বাগৰি।
ক্ৰন্দনৰ ৰোলে ৰাগ ভৈলন্ত পাহৰী।।

সত্ৰীয়া সংগীতত কালবিধি

ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ অন্যান্য ধাৰাত থকাৰ দৰে বৰগীত বা সত্ৰীয়া সংগীততো বিভিন্ন ৰাগ গোৱাৰ কাৰণে বিভিন্ন সময় বন্ধা থাকে। এই সম্পৰ্কে সকলো সত্ৰৰ মত সম্পূৰ্ণভাৱে মিলি নাযায় যদিও আৰু অন্যান্য সংগীত পদ্ধতিৰ সময় বিভাজনৰ লগত বৰগীতৰ সময় বিভাজনৰ অমিল আছে যদিও, সময় অনুসৰি ৰাগ-পৰিৱেশনৰ ৰীতিটো সংগীত শাস্ত্ৰবিধিসন্মত। সত্ৰসমূহত প্ৰচলিত ৰাগৰ সময় বিভাজন মোটামুটিকৈ এনে ধৰণৰ—

ৰাতিপুৱা ঃ অহিৰ, ললিল, শ্যাম, কৌ, কল্যাণ, শ্যাম-গড়া আদি।
দুপৰীয়াৰ পৰা আবেলিলৈ ঃ গৌৰী, ভাটিয়ালী, বসন্ত, তুৰ-বসন্ত, গান্ধাৰ, শ্ৰীগান্ধাৰ, ধনশ্ৰী, বৰাড়ী, কেদাৰ, মাহুৰ, শ্ৰী ইত্যাদি।
গধূলি ঃ আশোৱাৰী, বেলোৱাৰ, সাৰেংগ, চালেংগি।
আগনিশা ঃ সুহাই, সিন্ধুৰা, কানাৰা, মল্লাৰ, নাট-মল্লাৰ।
শেষ নিশা ঃ মধ্যালী (বা মধ্যাৱলী), ভূপালী, কামোদ।
পুৱতি নিশা ঃ ধূপালী, পূৰ্বী।

মেলা ৰাগ আৰু বন্ধা ৰাগ

উজনিৰ কোনো কোনো সত্ৰত (যেনে—কমলাবাৰী) একেটা ৰাগৰে দুটা ভিন্ন ৰূপ প্ৰচলিত—এটা মেলা ৰাগ আৰু আনটো বন্ধা ৰাগ। এইসমূহ সত্ৰৰ ব্যাখ্যা অনুসৰি মেলা ৰাগ হ'ল শংকৰ-মাধৱৰ দ্বাৰা প্ৰৱৰ্তিত পৰম্পৰাগত (কিছুমানে এইক্ষেত্ৰত 'প্ৰাচীন্য' শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰে) ৰূপ। আকৌ বন্ধা ৰাগ হ'ল পৰৱৰ্তী কালত সন্নিৱিষ্ট আপেক্ষিকভাৱে অৰ্বাচীন ৰূপ। সংশ্লিষ্ট সত্ৰসমূহত মূল পৰম্পৰাৰ বহনকাৰী বুলি মেলা ৰাগক যি মৰ্যাদা দিয়া হয় বন্ধা ৰাগক সেই একে মৰ্যাদা দিয়া নহয়। কোৱা হয় যে, বন্ধা ৰাগৰ সুৰ তুলনামূলকভাৱে তৰল। উল্লেখযোগ্য যে, সত্ৰত প্ৰচলিত ওজাপালি সংগীত ধাৰাৰ লগতহে বন্ধা ৰাগক যুক্ত কৰা হয়। এই ওজাপালি ধাৰা (গীত আৰু নৃত্য উভয়কে লৈ) সত্ৰীয়া পদ্ধতিৰ অন্তৰ্ভুক্ত হোৱা সত্বেও তাৰ স্বতন্ত্ৰ অস্তিত্ব আৰু স্বীকৃতি

আছে। ওজাপালি সংগীতত এনে কিছুমান 'বন্ধা ৰাগ' প্ৰচলন আছে যিবোৰ বিশুদ্ধ বৰগীত ধাৰাত অনুপস্থিত, যেনে—জয়শ্ৰী, মালশ্ৰী, পাহাৰিয়া, খট, সৌভাগী, চালেংগী ইত্যাদি। নামনিৰ বৰপেটা আদি সত্ৰত মেলা ৰাগ, বন্ধা ৰাগ নামকৰণ পোৱা নাযায় যদিও একেটা গীতৰে জটিলতৰ আৰু গহীনতৰ ৰূপৰ লগতে নৱীনতৰ আৰু সৰলতৰ ৰূপৰ সমান্তৰাল উপস্থিতি বিৰল নহয়।

মেলা-সঁচাৰ, বন্ধা-সঁচাৰ

বৰগীত সাধাৰণতে তালৰ সহযোগত গোৱা হয় যদিও কেতিয়াবা তাল নোহোৱাকৈ টানি টানিও কথা অংশ গোৱা হয়। খোলৰ সহযোগত তালৰ ছন্দ অনুসৰি গীত গালে তাক বন্ধনৰ গীত বোলা হয় আৰু খোলৰ সহযোগ বিনে গালে তাক মেলানৰ গীত বোলা হয়। এই দুই গায়ন ভংগী বুজাবলৈ মেলা-সঁচাৰ আৰু বন্ধা-সঁচাৰ কথা দুটাও ব্যৱহাৰ হয়।

সত্ৰীয়া তাল

বৰগীতত ৰাগৰহে উল্লেখ থাকে, তাল নিৰ্দিষ্ট কৰি দিয়া নাথাকে। গতিকে ৰাগটো ঠিক ৰাখি যিকোনো তালতে কোনো গীত গাব পাৰি। বহু সত্ৰত এটি গীত এক (বা ব্যতিক্ৰম হিচাপে একাধিক) বিশেষ তালতেই গোৱা হয়। কিন্তু একেটা গীতকে কুশলী গায়কে বিভিন্ন তালত গাব পাৰে আৰু গায়ো। কিছুমান সত্ৰত এইটোৱেই নিয়ম; গায়নে একেটা গীতকে বিবিধ তালত স্বচ্ছন্দে গাব পৰা হ'লেহে তেওঁৰ বৰগীত শিক্ষা সম্পূৰ্ণ হোৱা বুলি ধৰা হয়।

কিন্তু অংকীয়া নাটৰ গীতত ৰাগৰ লগতে তালো নিৰ্দিষ্ট কৰি দিয়া থাকে বাবে নিৰ্দিষ্ট ৰাগত নিৰ্দিষ্ট তালত সেই গীতবোৰ সাধাৰণতে গোৱা হয়।[১৩]

১৩। 'প্ৰসংগত বেলেগ বেলেগ পদ ছন্দত দুই-তিনি বা চাৰিখনৰো অধিক তাল দি গোৱা হয়। তাল সলনিত সুৰ ৰক্ষা কৰি লয় সলনি হয়। ....অৱশ্যে একেখন তালতে গোটেই গীতটো গাই শেষ কৰা অবিধি নহয়। অংকৰ গীতবোৰ একেখন তালতে শেষ কৰা হয়। বৰগীতহে প্ৰসংগীয়া প্ৰথাত অধিক তালযুক্ত কৰা হয়।'—চক্ৰধৰ মহন্তৰ টোকা, *স্বৰলেখাত বৰগীত*, চতুৰ্থ ভাগ, পৃ. ১১৮।

অৱশ্যে বৰপেটা আদি সত্ৰত দেখা যায় যে, কেতিয়াবা ওজা গায়নে আনকি নাটৰ গীতকো অকল কেইবাখনো তালতেই নহয়, কেইবাটাও সমজাতীয় বিভিন্ন ৰাগতো ভাঙি গায়।

বৰগীতত যদিও স্বৰাশ্ৰয়ী যন্ত্ৰৰ ব্যৱহাৰ নাই (বা নোহোৱা হৈছে), খোল আৰু তালৰ সংগত কিন্তু অপৰিহাৰ্য। প্ৰকৃততে, খোল বা মৃদংগৰ বিচিত্ৰ তালৰ ভিতৰতো স্বতন্ত্ৰভাৱে সত্ৰীয়া সংগীতৰ উপাদান ৰক্ষিত হৈছে। কাৰণ, ৰাগৰ ক্ষেত্ৰত থকাৰ নিচিনাকৈ তালৰ ক্ষেত্ৰতো সত্ৰীয়া সংগীতৰ স্বকীয় বৈশিষ্ট্য আছে। সেই বৈশিষ্ট্য তালৰ নাম, মাত্ৰাৰ সংখ্যা আৰু তাৰ বিভাজন, তালৰ ছন্দ আৰু গতি আৰু লগতে বাদ্যৰ ধ্বনি—এই সকলোতে নিহিত আছে।

আমি আগতে দেখিছো যে, বৰগীতত তালৰ উল্লেখ নাথাকে, নাটৰ গীততহে থাকে। নাটৰ গীতত এই কেইখন তালৰ নাম পোৱা যায়—একতাল, ৰূপক, খৰমান, যতি তাল (বা যতি মান), বিষম তাল, চুটিকলা, দোমানী, মানচোকা; কিন্তু সত্ৰীয়া গায়ন-বায়নসকলে ব্যৱহাৰ কৰা তালৰ সংখ্যা ইয়াতকৈ বহুত বেছি। এই বিৰাট সংখ্যক বিচিত্ৰ তালৰ ভিতৰত কিছুমান মূল তাল আৰু কিছুমান উপতাল বুলি ধৰা হয়। পৰিতাল, একতাল, ৰচক, খৰমান, যতি (বিভিন্ন প্ৰকাৰৰ) ৰূপক, সৰু বিষম, বৰ বিষম, চুটকলা, দোমানী, দশবাৰী আদি মূল তাল; আনহাতে আচতলা, চুটা, ৰূপ গঞ্জল, ওলোটা গঞ্জল, সুধা গঞ্জল, আৰ বিষম, উন যাতি, চাব তাল, মাঠ তাল আদি উপতাল।[১৪] ইয়াৰ বাহিৰেও বিভিন্ন সত্ৰত আৰু বিভিন্ন উপতাল প্ৰচলিত আছে।

আকৌ ৰাগৰ নিচিনাকৈ তালৰ ক্ষেত্ৰতো অঞ্চলভেদে আৰু সত্ৰভেদে নামৰ, মাত্ৰাৰ সংখ্যাৰ আৰু গতিৰ বিভিন্নতা আছে। আটাইতকৈ বেছি বিভিন্নতা আৰ্যা বা বোলৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰায় সত্ৰই সত্ৰই সুকীয়া আৰ্যা। উদাহৰণস্বৰূপে, মাত্ৰা বিভাজনৰ দিশৰ পৰা মধ্য আৰু উজনি অসমত যিখন সৰু বিষম তাল, সেইখন কামৰূপত প্ৰচলিত চুটকলাৰ লগতহে মিলে। পৰিতালৰ মাত্ৰাৰ সংখ্যা সৰহভাগ সত্ৰৰ মতে ১৪, কিন্তু কমলাবাৰীৰ মতে কেতিয়াবা ২১। একতালিৰ মাত্ৰা কমলাবাৰীৰ আৰ্যা মতে ২৪; শ্ৰৱণী আদি মধ্য অসমৰ সত্ৰৰ মতে ১২ যদিও ছন্দ একে; কিন্তু বৰপেটা আদি নামনিৰ সত্ৰত একতালৰ ছন্দ আৰু গতিয়েই সুকীয়া।

তদুপৰি, একেখন তালৰে চাপৰ বা আঘাত আৰু হালি (খালী, ফাঁক) দেখুওৱা ধৰণো অঞ্চল আৰু সত্ৰভেদে সুকীয়া হোৱা দেখা যায়। আৰ্যা বা বোলৰতো কথাই নাই, প্ৰায় সত্ৰই প্ৰতি নিজা নিজা বোল আছে বুলি ক'ব পাৰি। এই বিভিন্নতাই সত্ৰীয়া ৰাগৰ ক্ষেত্ৰত কৰাৰ নিচিনাকৈ তালৰ ক্ষেত্ৰতো যথেষ্ট খেলি-মেলি অৱস্থাৰ সৃষ্টি নকৰাকৈ থকা নাই। কিন্তু সুখৰ কথা ৰাগৰ

১৪। মূল তাল আৰু উপতাল সম্পৰ্কে অৱশ্যে ভিন্ন মতো আছে।

ক্ষেত্ৰত হোৱা খেলি-মেলিৰ তুলনাত তালৰ খেলি-মেলি বহুখিনি কম আৰু বাহ্যিক বিভিন্নতা ভেদ কৰি বিভিন্ন সত্ৰৰ তালৰ পদ্ধতিৰ মৌলিক গঠনত সাদৃশ্য আছে।

সত্ৰীয়া তাল-পদ্ধতিৰ ছন্দ, লয় আৰু ভংগীৰ এনে কিছুমান উপাদান আছে যিবোৰে অন্যান্য উচ্চাংগ সংগীত ধাৰাৰ তাল-পদ্ধতিৰ উপাদানতকৈ কম আকৰ্ষণীয় নহয়। সত্ৰীয়া তালবোৰ যেতিয়া অকল গীতৰ সহযোগী হিচাপে ব্যৱহৃত হয়, তেতিয়া সেইবোৰৰ ছন্দ আৰু বৈচিত্ৰ্য স্বাভাৱিকতে গীতৰ অনুগামী হিচাপে সীমিত হৈ থাকে; কিন্তু যেতিয়া তালবোৰ নৃত্যৰ বিচিত্ৰ পদক্ষেপ আৰু অংগ সঞ্চালনৰ লগত যুক্ত হয়, তেতিয়া ছন্দ, লয় আৰু গতিৰ বৈচিত্ৰ্য এনে প্ৰাচুৰ্য আৰু উদ্দামতা লৈ উপস্থিত হয় যে তত্ত্বজ্ঞ আৰু ৰসজ্ঞ মন তাত অভিভূত নোহোৱাকৈ নাথাকে। সত্ৰীয়া সংগীতৰ উচ্চাংগতাৰ ইও এটা লক্ষণ।

সত্ৰীয়া তালবোৰৰ সাধাৰণতে তিনিটা ভাগ থাকে ঃ গা-মান বা মূল বাজনা, ঘাত আৰু চোক। গা-মানক হিন্দুস্থানী সংগীতত ব্যৱহৃত হোৱা 'ঠেকা'ৰ লগত, ঘাতক টুকড়া'ৰ লগত আৰু চোকক 'ৰেলা'ৰ লগত তুলনা কৰিব পাৰি। তদুপৰি নৃত্যত ব্যৱহাৰ হোৱা ভাঙনি ঘাতৰ কথক নৃত্যৰ লগত জড়িত 'কায়দা-বিস্তাৰ'ৰ লগত আৰু শ্লোকবোৰৰ 'কবিতা'ৰ লগত মিল আছে।[১৫]

অসমৰ নিজস্ব পদ্ধতিৰ উচ্চাংগ তাল পদ্ধতি যে যথেষ্ট পুৰণি তাৰ প্ৰমাণ পোৱা যায় তাল সম্পৰ্কীয় এখন পুৰণি সাঁচিপতীয়া পুথিৰ অস্তিত্বৰ পৰা।[১৬] যদুপতি নামে এজনৰ দ্বাৰা ৰচিত এই পুথিত প্ৰাচীন শাস্ত্ৰীয় পদ্ধতিৰ লগতে অসমৰ নিজস্ব পদ্ধতিৰ বহু তালৰ নাম, সেইবোৰৰ কাৰিকৰী দিশৰ পৰিচয় দিয়া হৈছে আৰু সত্ৰত প্ৰচলিত আৰু অপ্ৰচলিত নানান পাৰিভাষিক শব্দৰ (যেনে— চাত চাপৰ, ঘাত, ঘাতনি, হ্ৰস্ব, দীৰ্ঘ, লঘু, গুৰু, প্লুত, কলা আদি) ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। তলত সেই পুথিৰ পৰা দুটামান অংশ তুলি দিয়া হ'ল—

১৫। বিস্তাৰিত আলোচনাৰ কাৰণে ১ম বছৰৰ *অসমীয়াত* ধাৰাবাহিকভাৱে কেশৱচন্দ্ৰ চাংকাকতিৰ গৱেষণামূলক প্ৰবন্ধ 'তাল সমলয়' চাওক।

১৬। মিত্ৰদেৱ মহন্তৰ পৰা পোৱা এই সাঁচিপতীয়া পুথিখন মহেশ্বৰ নেওগ আৰু লক্ষ্মীনাথ দাসে সম্পাদনা কৰি উলিয়ায় *বাদ্য-প্ৰদীপ* নাম দি। অসম্পূৰ্ণ এই পুথিখনৰ পাঠ *Rhythm in the Vaishnava Music of Assam* গ্ৰন্থৰ শেষত সন্নিবিষ্ট হৈছে।

ৰূপক তালৰ বিষয়ে ঃ

প্ৰতি যুগ্ম শেষে লঘু থাকয় যাহাত।
তাহাৰ ৰূপক নাম বেদত প্ৰখ্যাত।।
০ ০ ০
যুগ্ম আদি চাপৰত যিটো ধৰে ঘাত।
অবিয়ে খাৱয় জানা যুগ্মত প্ৰখ্যাত।।
যুগ্ম অন্ত চাপৰত কৰিবে আশ্ৰয়।
যুগ্ম অন্তে লঘুত ঘাতনি প্ৰকাশয়।।
যুগ্মান্তে লঘুত ঘাত ধৰে দৃঢ়মনে।
যুগ্মান্তে শশীত পাছে ঘাৱে নিহ ঘনে।।
০ ০ ০
যুগ্ম অন্তে মাৰে দাওঁ তিতি খেতা হৰে।
চাৰি যুগ্ম অন্তে এ চাপৰে দ্ৰুতে ৰবে।।
যুগ্মান্তে লঘুৰ আদ্যে দাওঁ দাওঁ যিতো কৰে।
চাৰি যুগ্ম অন্তে দ্ৰুতে যুগ্মতেসে পৰে।।
লঘুৰ অন্তত খেতা ধগি দাওঁ হয়।
তুৰ্য যুগ্ম অন্তে লঘু দ্ৰুত যুগ্মে ৰয়। ইত্যাদি।

যদুপতিৰ পুথিত ঘাইকৈ *হৰিস্মৃতি সুধাংকুৰ* নামৰ সংস্কৃত গ্ৰন্থকেই প্ৰামাণ্য বুলি উল্লেখ কৰা হৈছে। এই গ্ৰন্থৰ ৰচক গৌড়দেশীয় শ্ৰীৰঘুনন্দন বুলি জনা গৈছে। যদুপতিয়ে *সংগীত দামোদৰ*ৰো উল্লেখ কৰিছে। এই গ্ৰন্থসমূহক পূৰ্বাঞ্চলৰ সংগীত চিন্তাৰ প্ৰতিনিধি বুলি ধৰিব পাৰি।

—০—

।।৪।।

ওজাপালিৰ সংগীত

"মুখে ৰাগ হস্তে মুদ্রা পাৱে ধৰে তাল।
ময়ূৰ সদৃশ নাচে সেই ওজা ভাল।।"

সত্ৰীয়া সংগীতৰ সমান্তৰাল ৰাগ সংগীতৰ আন এটি সুঁতি অসমত সুকীয়াকৈ আৰু স্বতন্ত্ৰীয়াকৈ বৈ আছে ওজাপালিৰ সংগীতত—এই কথাৰ উল্লেখ আমি আগতে কৰিছো। আমি এই ইংগিতো দিছো যে ওজাপালি সুঁতিটো সত্ৰীয়া সংগীত ধাৰাতকৈও প্ৰাচীন হ'ব পাৰে বুলি বিশ্বাস কৰিবৰ থল আছে। কালানুক্ৰমৰ হিচাপত ওজাপালিৰ কলা-ৰীতি সত্ৰীয়া ৰীতিতকৈ আগৰ হ'ব পাৰে যদিও কেইবাটাও কাৰণত আমি আগ ধৰি বৰগীতৰ সংগীতৰ আলোচনা কৰিছো। প্ৰথম কাৰণ, ওজাপালি সংগীতৰ তুলনাত সত্ৰীয়া সংগীত চৰ্চাৰ ক্ষেত্ৰ বহল হোৱাৰ লগতে লোক-সমাজত তাৰ প্ৰভাৱ আৰু জনপ্ৰিয়তাও বহুত বেছি। দ্বিতীয়, সত্ৰীয়া সংগীতৰ ক্ষেত্ৰত বিজ্ঞানসন্মত চিন্তা-চৰ্চা, অনুশীলন আৰু গৱেষণা যিমানখিনি হৈছে, তাৰ তুলনাত ওজাপালিৰ সংগীতৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰায় একেবাৰেই হোৱা নাই বুলিব পাৰি। ফলত ওজাপালিৰ সংগীতৰ বিষয়ে লভ্য নিৰ্ভৰযোগ্য তথ্য-পাতিৰ অভাৱ। ওজাপালিৰ সংগীতৰ চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্যৰ আলোচনা কৰাৰ আগতে ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ বিবিধ উপকৰণৰ বিষয়ে কিছু সাধাৰণ তথ্যৰ সন্ভেদ লোৱাটো প্ৰাসংগিক হ'ব।

ওজাপালি হৈছে এক সংগীত নৃত্য-নাট্য-সম্বলিত অৰ্ধ নাটকীয় অনুষ্ঠান। ইয়াৰ চৰিত্ৰ নাট্যশাস্ত্ৰত বৰ্ণিত ওড্ৰমাগধী শৈলীৰ চৰিত্ৰৰ লগত ভালেখিনি খাপ খোৱা বিধৰ।

সত্ৰীয়া সংগীতৰ যিদৰে সত্ৰসমূহক কেন্দ্ৰ কৰি লালিত-বৰ্ধিত হৈছে, ওজাপালিৰ সেইদৰে কোনো সাংগঠনিক কেন্দ্ৰ নাই। তথাপি ইও গোষ্ঠী নিৰ্ভৰ অনুষ্ঠান আৰু পাৰদৰ্শী ওজাৰ তত্ত্বাৱধান আৰু নেতৃত্বত বিশেষভাৱে

প্ৰশিক্ষণপ্ৰাপ্ত গোষ্ঠীৰ দ্বাৰাহে ইয়াৰ সুস্থ আৰু যথাযথ পৰিৱেশন সম্ভৱ।[১]

সত্ৰসমূহ ব্ৰহ্মপুত্ৰ উপত্যকাৰ ইমূৰৰ পৰা সিমূৰলৈ সিঁচৰিত হৈ আছে আৰু সেই সূত্ৰে সত্ৰীয়া সংগীত প্ৰায় সমগ্ৰ অসমত কম-বেছি পৰিমাণে প্ৰচলিত, পৰিচিত আৰু জনপ্ৰিয়। কিন্তু ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ প্ৰচলন অবিভক্ত কামৰূপ, দৰং আৰু গোৱালপাৰা জিলাতে সীমাবদ্ধ।[২] তাৰ ভিতৰত আকৌ গোৱালপাৰাৰ দক্ষিণ অঞ্চল আৰু দৰঙৰ মঙলদৈ অঞ্চলতহে ওজাপালিৰ প্ৰসাৰ অধিক।[৩] গোৱালপাৰা, কামৰূপ আৰু দৰঙৰ ওজাপালিৰ যদিও প্ৰত্যেকৰে নিজস্ব বৈশিষ্ট্য আছে, সাংগীতিক দৃষ্টিকোণৰ পৰা ইয়াৰ আটাইতকৈ সম্পদশালী শৈলী পৰিলক্ষিত হয় দৰঙৰ ওজাপালিত। নৃত্য আৰু গীতৰ যি সূক্ষ্মতা আৰু উচ্চাংগতা ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ লগত জড়িত আছে বুলি কোৱা হৈছে, সেয়া প্ৰকৃততে মঙলদৈৰ ওজাপালিৰ বিশিষ্ট শৈলীতহে সম্যক ৰূপত প্ৰাপ্য।

ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ দুটা অংগ—মাৰৈ গোৱা বা সুকনান্নী ওজাপালি আৰু ব্যাহ বা বিয়াহ গোৱা[৪] ওজাপালি। সুকনান্নীত ঘাইকৈ সুকবি নাৰায়ণদেৱৰ মনসাৰ পাঁচালী গোৱা হয়; সেই সূত্ৰে সুকবি নাৰায়ণী বা নামনিৰ উচ্চাৰণত সংক্ষিপ্ত হৈ সুকনান্নী। ই মনসা বা মাৰৈ পূজাৰ লগত জড়িত শাক্ত অনুষ্ঠান (য'ৰ পৰা মাৰৈ গোৱা নামটো হৈছে), যদিও গীতৰ দিহা (বা ঘোষা) বিলাক প্ৰায়ে কৃষ্ণৰ প্ৰশস্তিমূলক হয়। আনহাতে বিয়াহ বা ব্যাহ (<ব্যাস) গোৱা ওজাপালি মূলতঃ বৈষ্ণৱ আচাৰ-অনুষ্ঠানৰ লগত যুক্ত। বিয়াহৰ ওজাপালিয়ে ঘাইকৈ মহাভাৰত বা ৰামায়ণৰ পদহে গায়, যদিও দুৰ্গা পূজা আদি কিছুমান শাক্ত অনুষ্ঠানত বিয়াহৰ ওজাপালিৰ দ্বাৰা মালচী আদি শাক্ত গীত-পদৰ পৰিৱেশন অপৰিহাৰ্য।

১। ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ বিষয়ে বিবিধ তথ্য-পাতিৰ কাৰণে দ্ৰষ্টব্য ঃ
অতুলচন্দ্ৰ বৰুৱা ঃ *মনস কাব্য আৰু ওজাপালি* গ্ৰন্থ আৰু বিবিধ প্ৰবন্ধ।
দীনেশ্বৰ শৰ্মা ঃ *মঙ্গলদৈৰ বুৰঞ্জী*।
মনোৰঞ্জন শাস্ত্ৰী ঃ 'অসমত সংগীত-চৰ্চা', *বামধেনু*, ষষ্ঠ বছৰ, ১ম-২য় সংখ্যা।
দুৰ্গেশ্বৰ নাথ ওজা ঃ 'মঙ্গলদৈৰ ব্যাস গীত ঃ ওজাপালি', *দৰঙ্গ স্মৃতি*, অসম সাহিত্য সভা, একচত্বাৰিংশ অধিৱেশনৰ স্মৃতি গ্ৰন্থ, ১৮৯০।
নবেশ্বৰ শৰ্মা বৰুৱা ঃ *গীত-মালচি-বন্দনা*।
২। উজনিৰ কিছুমান সত্ৰতো ওজাপালি আছে। এই অধ্যায়ৰ স্থানান্তৰত সেই বিষয়ে তথ্য পোৱা যাব।
৩। গোৱালপাৰাৰ পশ্চিম অঞ্চলত সুকনান্নী ওজাপালিৰ সমগোত্ৰীয় জনপ্ৰিয় অনুষ্ঠান হ'ল পদ্মা-পুৰাণ (স্থানীয় উচ্চাৰণ পদ্দ-পুৰাণ) আৰু মাড়াই-গান। আনহাতে বিয়াহৰ ওজাপালিৰ লগত আংগিকৰ নহ'লেও আন কিছুমান বিষয়ত গোৱালপাৰাৰ কুশান-গান অনুষ্ঠানৰ কিছু সম্পৰ্ক আছে।
৪। বিয়াহৰ ওজাক সভা-গোৱা ওজাও বোলে।

মাৰৈ-গোৱা আৰু বিয়াহ-গোৱা ওজাপালিৰ পৰিৱেশন শৈলী মূলতঃ সমধৰ্মী হ'লেও দুয়োৰে ভিতৰত কিছুমান পাৰ্থক্য আছে। তুলনামূলকভাৱে কলাগত সম্পদৰ দিশৰ পৰা বিয়াহৰ ওজাপালি অধিক সূক্ষ্ম আৰু সমৃদ্ধ।[৫] মঙলদৈৰ ওজাপালিৰ যি উচ্চতৰ শৈলীৰ কথা আমি আগতে উল্লেখ কৰিছো সি ঘাইকৈ বিয়াহৰ ওজাপালিৰ শৈলীৰ ভিত্তিতহে প্ৰতিষ্ঠিত। আমি তলত ওজাপালিৰ সাংগীতিক বৈশিষ্ট্যৰ বিষয়ে যিখিনি তথ্যৰ অৱতাৰণা কৰিছো তাৰ সৰহখিনিয়েই বিয়াহৰ ওজাপালিক কেন্দ্ৰ কৰি আহৃত।

সত্ৰীয়া আৰু ওজাপালি সংগীত ঃ সাদৃশ্য আৰু পাৰ্থক্য

অসমৰ নিজস্ব ৰাগ সংগীতৰ দুটি সুঁতি হিচাপে সত্ৰীয়া সংগীত আৰু ওজাপালি সংগীতৰ স্বাভাৱিকতে কিছুমান মৌলিক সাদৃশ্য যিদৰে আছে,[৬] সেইদৰে দুয়োৰে ভিতৰত কিছুমান চকুত লগা পাৰ্থক্যও আছে। আমি প্ৰথমতে সেইখিনিৰ লেখ লওঁহক।

সাদৃশ্য ঃ

১। দুয়োটা সুঁতিয়েই প্ৰাচীনতৰ সংগীত ঐতিহ্যৰ লগত যুক্ত আৰু দুয়োটা ৰক্ষিত হৈছে গুৰু-শিষ্য পৰম্পৰা অনুসৰি।

২। দুয়োটা পদ্ধতি ৰাগৰ[৭] ধাৰণাৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। গীতৰ আৰম্ভণিতে ৰাগ-দিয়া বা ৰাগ-টনা নিয়ম দুয়ো পদ্ধতিতে অনুসৰণ কৰা হয়।

৩। ৰাগৰ চৰ্চা প্ৰশিক্ষণ আৰু পৰিৱেশনৰ ক্ষেত্ৰত দুয়ো পদ্ধতিতে ৰাগ-মালিতাৰ স্থান আছে। (যদিও দুই পদ্ধতিৰ বৰ্তমান অৱস্থাত ওজাপালি পদ্ধতিহে ৰাগ-মালিতাৰ গুৰুত্ব আৰু ব্যাপকতা অধিক।)

৪। দুই পদ্ধতিৰ এটাতো এতিয়া স্বৰাশ্ৰয়ী বাদ্যযন্ত্ৰৰ ব্যৱহাৰ কৰাৰ প্ৰথা নাই।

৫। উদাহৰণস্বৰূপে বিয়াহৰ ওজাৰ তুলনাত মাৰৈ-গোৱা ওজাপালিত সুৰ-বৈচিত্ৰ্য সীমিত, নৃত্যৰ অংশ কম গুৰুত্বপূৰ্ণ। ওজাৰ সাজ-পাৰতো তেনে আড়ম্বৰ বা পাৰিপাট্য নাই আৰু ইয়াত বহুৱালিৰ স্থান অধিক।

৬। ওজাপালি সংগীতক মাৰ্গ-সংগীতৰ শ্ৰেণীভুক্ত কৰিব পাৰি নে নোৱাৰি—এই প্ৰশ্নলৈ বৰগীতৰ ক্ষেত্ৰত যিবিলাক যুক্তি আৰু তথ্যৰ অৱতাৰণা কৰা হৈছিল তাৰ বহুতো ওজাপালিৰ সংগীতৰ ক্ষেত্ৰতো প্ৰযোজ্য। সেইবোৰ ইয়াত পুনৰাবৃত্তি কৰাৰ প্ৰয়োজন বোধ কৰা নহ'ল।

৭। উল্লেখযোগ্য যে বৰগীত আৰু ওজাপালি উভয় সংগীত পদ্ধতিতে অকল ৰাগৰ ধাৰণাহে আছে, ৰাগিণীৰ কোনো স্থান নাই।

পাৰ্থক্য ঃ

১। সত্ৰীয়া সংগীত সম্পূৰ্ণৰূপে বৈষ্ণৱ অনুপ্ৰেৰণাসম্ভূত। কিন্তু ওজাপালিৰ দুই অংগৰ ভিতৰত এটা অংগ মাৰৈ-গোৱা ওজাপালি প্ৰায় সম্পূৰ্ণৰূপে শাক্ত বিশ্বাসৰ লগত জড়িত; আৰু আনটো বিয়াহৰ ওজাপালি প্ৰধানতঃ বৈষ্ণৱ বিশ্বাসৰ লগত যুক্ত হ'লেও ই কোনো কোনো শাক্ত ক্ৰিয়াদিৰ লগতো সম্পৃক্ত।

২। ওজাপালিৰ সংগীত পৰিৱেশন পদ্ধতি সত্ৰীয়া পদ্ধতিতকৈ যথেষ্ট সুকীয়া। ওজাপালিৰ গীত প্ৰায় সদায় ওজাৰ নৃত্যসুলভ পদক্ষেপ আৰু অৰ্থবহ হস্তমুদ্ৰাৰ সহযোগত পৰিৱেশিত হয়।[৮] সত্ৰীয়া সংগীততো নৃত্যৰ স্থান আছে যদিও গীত আৰু নৃত্যৰ সম্পৰ্ক ইমান অংগাংগী নহয়।

৩। ওজাপালি নৃত্য-গীত সদায় ওজা, দাইনা-পালি (প্ৰধান সহযোগী) আৰু অন্যান্য পালিৰ সন্মিলিত পৰিৱেশন সাপেক্ষ। প্ৰকৃততে ওজাপালিৰ গীত পৰম্পৰাগত উচ্চাংগ বৃন্দগানৰ সুন্দৰ নিদৰ্শন। সত্ৰীয়া সংগীততো যৌথ পৰিৱেশনৰ স্থান আছে যদিও ওজাপালিৰ দৰে সত্ৰীয়া সংগীতত দলবদ্ধ পৰিৱেশন অপৰিহাৰ্য নহয়।

৪। সত্ৰীয়া সংগীতৰ নিচিনাকৈ ওজাপালি সংগীতত তাল-সংগতিৰ বাবে খোল বা তেনে কোনো আনদ্ধ যন্ত্ৰৰ ব্যৱহাৰ নাই। ওজাপালিৰ লগত ব্যৱহৃত একমাত্ৰ যন্ত্ৰ হ'ল এহাতেৰে (সুকনান্নীৰ) বা দুহাতেৰে (বিয়াহৰ) বজোৱা সৰু সৰু তাল।

৫। ওজাপালি গীতৰ স্বৰ-প্ৰক্ষেপণ ৰীতি, ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ ভিতৰৰ আৰু আনুষংগিক নাট্য উপাদানৰ বিষয়বস্তু আৰু বচন-ভংগী, বেশ-ভূষা ইত্যাদিলৈ চাই ওজাপালিৰ অন্যান্য উপাদানৰ লগতে ইয়াৰ সংগীতো সত্ৰীয়া সংগীতৰ তুলনাত অধিক লোক-ৰীতি সংযুক্ত যেন লাগে। এই লোক-ৰীতিৰ ভিতৰত স্থানীয় জনজাতীয় সমলো আছে।[৯] ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ এই বিশেষত্ব ইয়াৰ আপেক্ষিক প্ৰাচীনতাৰ পৰিচায়ক হ'ব পাৰে।

৬। ওজাপালিৰ তুলনাত সত্ৰীয়া সংগীতত প্ৰচলিত ৰাগৰ সংখ্যা সৰহ।[১০]

৮। "মুখে ৰাগ হস্তে মুদ্ৰা পাৱে ধৰে তাল [পাঠান্তৰ ঃ হাতে মুদ্ৰা মুখে পদ]
ময়ূৰসদৃশ নাচে সেই ওজা ভাল।।" [পাঠান্তৰ ঃ গৰুও]

৯। ওজাপালি গীতৰ দলীয় অংশৰ স্বৰ-প্ৰক্ষেপণ ৰীতিৰ খেৰদুকপেন আদি জনজাতীয় গীতৰ ৰীতিৰ লগত সাদৃশ্য আছে। কছাৰী নাচ, মেচা-মেচেনীৰ নাচ আদি মাৰৈ-গোৱা ওজাপালিৰ লগৰ দেওধনী নৃত্যানুষ্ঠানৰ অংগ। বিয়াহৰ ওজাই কঁকালত বন্ধা টঙালিখনো ভুটীয়া টঙালি।

১০। সত্ৰীয়া সংগীতত প্ৰচলিত মুঠ ৰাগৰ সংখ্যা প্ৰায় দুকুৰি হ'ব। ওজাপালি সংগীতত একুৰিমানহে হ'ব।

কিন্তু ওজাপালি সংগীতত এনে কিছুমান ৰাগ জনপ্ৰিয় যিবোৰ সত্ৰীয়া সংগীতত হয় অনুপস্থিত নহয় সেইবোৰৰ স্থান দুৰ্বল।

ওজাপালিৰ সংগীত-ৰীতি যে সত্ৰীয়া ৰীতিতকৈ প্ৰাচীনতৰ, এনে ধাৰণাৰ সপক্ষে উত্থাপন কৰিব পৰা কেইটামান সূত্ৰ তলত দাঙি ধৰা হ'ল।

১। শংকৰদেৱৰ অংকীয়া নাটৰ বিশিষ্ট কলা-ৰীতিৰ উদ্ভাৱনত ওজাপালি আংগিকৰ প্ৰভাৱ পাৰছিল বুলি কালিৰাম মেধি প্ৰমুখ্যে পণ্ডিতসকলে অভিমত দিছে। ওজাপালি শংকৰ-পূৰ্ব যুগৰ কলা-ৰীতি হ'লেহে তেনে হোৱাটো সম্ভৱ।

২। শংকৰ-মাধৱৰ সময়তো ওজাপালিৰ ৰীতি জনপ্ৰিয় আছিল। আনকি গুৰু দুজনাই প্ৰধান শিষ্যসকলৰ সৈতে ওজাপালি অনুষ্ঠানত প্ৰত্যক্ষ অংশগ্ৰহণ কৰিছিল— এনে ইংগিত *গুৰুচৰিত*ত থকা তলৰ উদ্ধৃতিবোৰত পোৱা যায়—

"ভৈলন্ত ঈশ্বৰ দুই-এক থানে যেৱে।
নিতে নিতে আনন্দ বাঢ়িয়া যায় তেৱে।।
ৰাম ৰাম গুৰু ৰামদাস ওজা হুই।
মাধৱে কীৰ্ত্তন কৰা দাইনা-পালি হুই।"

"আনিলন্ত নাৰায়ণে ভক্ত অনুপাম।
বিয়াহৰ পালি তেন্তে চোট বলৰাম।।"

শংকৰদেৱে 'চিহ্ন-যাত্ৰা' ভাওনা অনুষ্ঠিত কৰাৰ সময়ত আৰু বিষ্ণুপুৰী সন্ন্যাসীয়ে ভাগৱত প্ৰদান কৰাৰ উপলক্ষতো ওজাপালি অনুষ্ঠিত হৈছিল বুলি কোৱা হয়।

৩। শংকৰদেৱৰ সমসাময়িক ৰাম সৰস্বতীৰ ওজাপালিৰ বৰ্ণনাৰ পৰা অনুমান কৰিব পাৰি যে, সেই কালত এই মাধ্যম শক্তিশালী আৰু সৰ্বজনপ্ৰিয় আছিল।

"হাতে তাল ধৰি কতো দেই কৰতালি।
একজন ওজা হোৱে কতো হোৱে পালি।।"

৪। সুকবি নাৰায়ণদেৱৰ লগতে মনকৰ আৰু দুৰ্গাবৰক ওজাপালি শৈলীৰ লগত যুক্ত কৰা হয় এই কাৰণেই যে তেওঁলোকৰ প্ৰত্যেকে পাঁচালী ৰীতিত মনসা কাব্য ৰচনা কৰিছিল। পীতাম্বৰ কবিৰ দ্বাৰা ৰচিত মনসা কাব্য পোৱা নগ'লেও তেওঁৰ ৰচনাও পাঁচালী ৰীতিৰ বুলি প্ৰত্যক্ষভাৱে নহ'লেও পৰোক্ষভাৱে তেৰোঁ ওজাপালি ৰীতিৰ লগত সম্পৃক্ত বুলি ধৰি লোৱা হয়।

সময়ৰ ফালৰ পৰা এইসকল কবি শংকৰদেৱৰ পূৰ্বৰতী নহ'লেও, তেওঁলোক আছিল শংকৰদেৱৰ প্ৰৱৰ্তিত নৱ-বৈষ্ণৱ আন্দোলনৰ প্ৰভাৱৰ বাহিৰত।[১১] "মনকৰ, দুৰ্গাবৰ আৰু পীতাম্বৰৰ বিষয়ে ইমানকে ক'ব পাৰি সময়ৰ লেখত তেওঁলোক শংকৰদেৱৰ সমসাময়িক, কিন্তু বিষয়বস্তু আৰু ৰচনাৰ গঢ়ৰ ফালৰ পৰা তেওঁলোক প্ৰাক্‌শংকৰী। এনেকৈ চালে অসমৰ প্ৰাক্‌শংকৰী সংগীত বা অন্ততঃ তাৰ স্থিতিৰ নিদৰ্শনৰূপে তেওঁলোকৰ গীতবিলাকলৈ আঙুলিয়াব পাৰি।"[১২] এই কবিসকলৰ ৰচনাৰ ভিতৰত তলত দিয়া ৰাগবোৰৰ নাম পোৱা যায়—

দুৰ্গাবৰৰ *মনসা কাব্য*ত ঃ
পটমঞ্জৰী, ভাটিয়ালী, ৰামগিৰি, সুহাই।

দুৰ্গাবৰৰ *গীতি ৰামায়ণ*ত ঃ
অহিৰ, আকাশমণ্ডলী, গুঞ্জৰী, চালনি,
দেৱজিনি, দেৱমোহন, ধনশ্ৰী, পটমঞ্জৰী,
বৰাড়ী, বেলোৱাৰ, ভাটিয়ালী,
মঞ্জৰী, মাৰোৱাৰ, মালচি, মেঘমণ্ডল,
ৰামগিৰি, শ্ৰীগন্ধকালী, শ্ৰীগান্ধাৰ সুহাই।

পীতাম্বৰৰ *উষা-পৰিণয়*ত ঃ
অহিৰ, গুঞ্জৰী, গোণ্ডাগিৰি, ধনশ্ৰী, নাগ,
নাট, পটমঞ্জৰী, পাহাৰী, বৰাড়ী, বসন্ত,
ভাটিয়ালী, ভৈৰৱী, মল্লাৰ, সুৱাই।[১৩]

ওজাপালি সংগীতৰ বৰ্তমান ৰূপ

আমি আগতে উল্লেখ কৰিছো যে ওজাপালিৰ দুই অংগৰ ভিতৰত বিয়াহৰ ওজাপালিতহে পৰম্পৰাগত ৰাগ-সংগীতৰ নিদৰ্শন ৰক্ষিত হৈ আছে। বিভিন্ন কাৰণত স্খলন আৰু বিকৃত হোৱা সত্ত্বেও বিয়াহৰ ওজাই বহু ৰাগ শুদ্ধ ৰূপত ধৰি ৰাখিছে বুলি বিশ্বাস কৰা হয়। উল্লেখযোগ্য যে বিয়াহৰ ওজাই গোৱা

১১। শংকৰদেৱে পীতাম্বৰক 'শাক্ত তামসিক' আখ্যা দিয়াটো এই সন্দৰ্ভত স্মৰ্তব্য।
১২। ড° মহেশ্বৰ নেওগ (সম্পাঃ) ঃ *স্বৰ-ৰেখাত বৰগীত* পৃ. ২০।
১৩। ইয়াতে লক্ষ্য কৰিব পাৰি যে এই ৰাগবোৰৰ কেইটামান সত্ৰীয়া সংগীততো আছে, কেইটামান নাই।

সাৰংগ ৰাগৰ পৰিৱেশন শুনিয়েই বিশিষ্ট সংগীতবিদ পণ্ডিত বিনায়ক ৰাও পটবৰ্দ্ধনে সেই ৰাগৰ শুদ্ধতা সম্পৰ্কে প্ৰশংসাসূচক মন্তব্য কৰিছিল।

বিয়াহৰ ওজাপালিত বৰ্তমানে সময় ভেদে তলত দিয়া ৰাগবিলাক গোৱাৰ প্ৰচলন আছে—সাৰংগ, অহিৰ, বৰাড়ী, পাহাৰী, চালন (চালনি), বসন্ত, ভৈৰৱী, ধনশ্ৰী, ৰামগিৰি (ৰামকিৰি), সিন্ধুৰা, পাহাড়ী, সুহাই, কাৰুণ্য, কল্যাণ, লেলি, শ্ৰীগান্ধাৰ, বেহাগ, চুৰাট (চৌৰথ), মালাৰী, দিহাগৰা আদি।

বিয়াহৰ ওজাৰ কাৰণে ৰাগ-ৰূপ প্ৰদৰ্শন আৰু বিস্তাৰ অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ।[১৪] প্ৰতিটো গীত গোৱাৰ আগতে এক বিশেষ ৰীতিৰে হা-তা-না-ঋ[১৫] ইত্যাদি শব্দ ব্যৱহাৰ কৰি প্ৰথমে স্থায়ী স্বৰ স্থাপন কৰি ক্ৰমে বিভিন্ন স্বৰক আশ্ৰয় কৰি স্বৰ-বিস্তাৰ কৰি ৰাগৰ ৰূপ ফুটাই তোলা হয়।

পণ্ডিত মনোৰঞ্জন শাস্ত্ৰীয়ে লিখা মতে বিয়াহৰ ওজাৰ সম্পূৰ্ণকৈ গোৱা গীতৰ পাঁচটা অংগ থাকে—মালিতা, ৰাগ, দিহা, বানা আৰু থোকা। আৰম্ভণিতে ৰাগৰ স্বৰূপ, নাম, জন্ম আদি মালিতাৰ দ্বাৰা প্ৰকাশ কৰা হয়। তাৰ পিছত প্ৰস্তাৰিত পদৰ সহায়ত সেই ৰাগ গোৱা হয়। তাৰ পিছত এটা দিহা দি পদ গোৱা হয়। ইয়াৰ পিছত 'সুৰ ধৰি উচ্চৈস্বৰে' পদ গোৱা হয়। 'উচ্চৈস্বৰে গোৱা পদৰ সুৰক বানা বোলা হয়।' সমশেষত খৰখৰকৈ 'অনুচ্চভাৱে' পদ গাই গীত সমাপ্ত কৰা হয়। এই অংশক থোকা বোলা হয়।

ৰাগ দিয়া অংশত প্ৰতিটো ৰাগৰ বিভিন্ন চৰণ থাকে। ৰাগভেদে চৰণৰ সংখ্যা তিনিৰ পৰা সাতলৈ হয়। যেনে— সাৰংগৰ পাঁচ চৰণ, শ্ৰীগান্ধাৰৰ চাৰি চৰণ, সুহাইৰ পাঁচ চৰণ, চুৰাট, কল্যাণ, কাৰুণ্য আদিৰ তিনি চৰণকৈ। "তাৰে প্ৰথম চৰণৰ পৰা মধ্যম চৰণলৈ আৰোহ অৰ্থাৎ ৰাগৰ স্বৰৰ মাত্ৰা ক্ৰমশঃ বাঢ়ি যায়। তাৰ পাছত ক্ৰমে অৱৰোহ অৰ্থাৎ স্বৰৰ মাত্ৰা কমি আহে। .....প্ৰতি ৰাগত পদ গাবৰ সময়ত একোটা চৰণ তিনিবাৰকৈ গোৱা হয়....।"[১৬]

১৪। ৰাগ ভালকৈ নজনা ওজাক তাচ্ছিল্যপূৰ্ণ 'ফৰিঙতীয়া ওজা' আখ্যা দিয়া হয়।

১৫। গুৰু বন্দনা বা গুৰুমণ্ডলী বোলা এই অংশত ব্যৱহৃত হা-তা-না-ঋ আদি শব্দৰ দ্বাৰা পঞ্চদেৱতাৰ আৰাধনা কৰা হয় বুলি শাস্ত্ৰজ্ঞ ওজাই তাৰ তাৎপৰ্য এইদৰে ব্যাখ্যা কৰে—

হ - বৰ্ণে তু গণাধ্যক্ষ ঃ
তা - বৰ্ণে তু সদাশিৱ ঃ
না - বৰ্ণে তু ভৱানী চ ঃ
ঋ -বৰ্মে তু কংসবৈৰী কৃষ্ণ ঃ
ঋতা -বৰ্ণে ত গন্ধৰ্ব ঃ।

১৬। দ্ৰষ্টব্য ঃ পণ্ডিত শাস্ত্ৰীৰ 'অসমত সংগীত চৰ্চা' নামৰ পূৰ্বোক্ত প্ৰবন্ধ।

এজন প্ৰসিদ্ধ বিয়াহৰ ওজা দুৰ্গেশ্বৰ নাথ ওজাই ওজাপালি সংগীত অনুষ্ঠানৰ বিষয়ে যি বৰ্ণনা দিছে তাৰে প্ৰাসংগিক অংশ তলত বিধৃত কৰা হ'ল।[১৭]

ব্যাস-গীতৰ আনুষ্ঠানিক সংগীত আবেদনত পাঁচটি বিধিবদ্ধ আংগিক ক্ৰম প্ৰৱৰ্তন হৈ আহিছে। সেইকেইটা হ'ল—গুৰুবন্দনা, পাতনি গীত, বিষ্ণু পদ, সংগীতালাপ আৰু ঝুনা। ইয়াৰে ভিতৰত সংগীতালাপ ক্ৰমটিয়েই অনুষ্ঠানৰ প্ৰধান সাংগীতিক অংগ।

'গুৰু-বন্দনা' পাঁচটি সাংকেতিক বৰ্ণেৰে বেদোক্ত পঞ্চ দেৱতাৰ ধ্যান আৰু গুঞ্জৰী বা ভ্ৰমৰী ৰাগত আনুষ্ঠানিৰ সংগীতৰ উপস্থাপন.......

'গুৰু-বন্দনা'ৰ পিছতে 'পাতনি গীত' অনুষ্ঠানৰ দ্বিতীয় ক্ৰম। ৰাগ-ৰাগিণী সংযোজিত বিভিন্ন গীতৰ ভিতৰত একোখনি সংগীতানুষ্ঠানত মাথোন এটিকৈ গীত অনুষ্ঠিত কৰি সংগীতৰ পাতনি মেলা হয়। উক্ত গীতসমূহ কৃষ্ণলীলা সমন্ধীয় ভক্তিৰ সম্পূৰ্ণ গীত আৰু ওজাৰ বিভিন্ন নাচৰ উপৰিও পালিৰ তাল, লয়, পদ-সঞ্চালন সম্যক আবেদন (এইবোৰত আছে).........

অনুষ্ঠানৰ তৃতীয় ক্ৰমত 'বিষ্ণুপদ বা বিষ্ণুৰ দশাৱতাৰ নৃত্য'। ইয়াত প্ৰয়োগ কৰা বিভিন্ন স্বৰযুক্ত ৰাগসমূহৰ বেলেগ নামকৰণ নাই আটাইকেইটিকে বিষ্ণুৰাগ আৰু পালিসকলে দোহৰা মূল পদটিক বিষ্ণুপদৰ 'থাৱৰ' বোলা হয়।

বিষ্ণুপদৰ থাৱৰসমূহ ঃ

(১) বোলা মুখে ৰাম নাৰায়ণ
হৃদয়ে চিন্তা অৰুণ চৰণ।।

(২) বিনন্দ নাগৰ শ্যামৰাই।
তৰুৱা কদম তলে মুৰুলী বজায়।।

(৩) মন মোৰ বান্ধিল বিষয় জঞ্জাল
চিত মোৰ বান্ধিল।।

(৪) গোপাল আইস আইস দয়াল
কৰা দয়া নন্দৰ দুলাল।। (ইত্যাদি)

ইয়াৰে যিকোনো এটা বিষ্ণুপদ অনুষ্ঠিত কৰি পালিসকলে দোহাৰি গায় আৰু বিষ্ণুৰ অৱতাৰমূলক পদৰ দ্বাৰা হস্তমুদ্ৰাৰে ওজাই বিভিন্ন নাচ পৰিৱেশন কৰে।

১৭। দুৰ্গেশ্বৰ নাথ ওজাৰ পূৰ্বোক্ত প্ৰবন্ধ।

ইয়াৰ পিছতে অনুষ্ঠানৰ প্ৰধান আৰু চতুৰ্থ ক্ৰম 'সংগীতালাপ'। এই সংগীতালাপত ব্যৱহৃত ৰাগসমূহৰ সাতোটা বিধিবদ্ধ আবেদনিক স্তৱ আছে। যথা—(১) হুংকাৰ বা ধ্যান (২) ঘূৰ্ণি বা উপস্থাপন (৩) তোলনী বা আৰোহণ (৪) মালিতা বা জন্মালাপ (৫) থাক বা মূৰ্চ্ছনা (৬) ধুৰা বা অৱৰোহণ আৰু (৭) দিহা বা সঞ্চাৰী ভাগ।......

অনুষ্ঠানৰ পঞ্চম আৰু শেষ ক্ৰম 'ঝুনা'। উক্ত ক্ৰমত 'শিৱৰ গীত, ৰাধা-কৃষ্ণৰ লীলা-পূৰ্ণ গীত, দুৰ্গাবৰী গীত, কবীৰৰ গীত আদি বিভিন্ন গীতসমূহ পৰিৱেশন কৰা হয়।

ইয়াৰ উপৰি বিয়াহৰ ওজাই মালচী গীত আৰু জাগৰ গীত আৰু সুকনান্নী ওজাই বিবিধ বন্দনা গীত গায়।

বিয়াহৰ গীতৰ উচ্চ-নিম্ন গ্ৰামৰ স্বৰসমূহৰ বিভিন্ন নাম আছে। মন্দ্ৰস্বৰক নাভি বা গৰ্ভ সুৰ, মধ্য স্বৰক তালু সুৰ আৰু উচ্চ স্বৰক নাক সুৰ বোলা হয়।

ওজাপালিৰ তাল আৰু বাদ্যযন্ত্ৰ

ওজাপালিত যে এহাতেৰে বা দুহাতেৰে বজোৱা সৰু তালৰ বাহিৰে অন্য বাদ্যযন্ত্ৰ ব্যৱহাৰ কৰা নহয়, তাক আগতে কোৱা হৈছে। কিন্তু সেই সৰু সৰু তালৰ সহায়েৰে বিভিন্ন তাল আৰু লয় এনে কৌশলেৰে ব্যৱহাৰ কৰা হয় যে আনদ্ধ যন্ত্ৰৰ অভাৱ অনুভৱ কৰা নাযায়। ওজাপালিত পাঁচ প্ৰকাৰৰ তাল ব্যৱহাৰ কৰা হয়—চাবতাল, চৌতাল, জিকৰি তাল, লেচেৰী তাল আৰু থোকা তাল।

ওজাপালিত স্বৰাশ্ৰয়ী বাদ্যযন্ত্ৰ ব্যৱহাৰ নাই যদিও ওজাসকলৰ মাজত বাদ্যযন্ত্ৰ সম্পৰ্কীয় এটা কাহিনী প্ৰচলিত আছে। এসময়ত দেৱৰ্ষি নাৰদে ৰাগ-ৰাগিণীসমূহ শুদ্ধভাৱে নজনাকৈ গোৱাত ৰাগ-ৰাগিণীসমূহ বিকলাংগ হৈ পৰে। পিছত নাৰদে নিজৰ ভুল বুজিব পাৰি শিৱক গুৰু মানি বীণাত সংগত কৰি ৰাগবোৰ শুদ্ধকৈ আয়ত্ত কৰে আৰু ৰাগ-ৰাগিণীবোৰে পুনৰ পূৰ্ণাংগ ৰূপ পায়। বীণাত তোলা ৰাগৰ পৰা 'বেনা'[১৮] আৰু শেষত 'বানা' শব্দটো আহে বুলি কোৱা হয়। 'বানা' কথাটো ওজাপালিৰ ৰাগ পৰিৱেশনৰ লগত জড়িত।

১৮। মন কৰিবলগীয়া যে গোৱালপাৰা আৰু উত্তৰ বংগত বেনা নামে একতাৰ বিশিষ্ট এটি বাদ্যযন্ত্ৰ প্ৰচলন আছে যাৰ ব্যৱহাৰ বিশেষকৈ 'কুশান গান'ত অত্যাৱশ্যকীয়। বিয়াহৰ ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ লগত কুশান গানৰ সম্পৰ্ক থকালৈ চাই পূৰ্বতে বিয়াহৰ ওজাপালিৰ লগতো বেনাৰ ব্যৱহাৰ হোৱাৰ সম্ভাৱনাৰ ইংগিত পোৱা যায়।

ৰাগ গোৱাৰ সময়

বৰগীতত থকাৰ নিচিনাকৈ ওজাপালিতো বিভিন্ন ৰাগ গোৱাৰ বাবে পৰম্পৰাগতভাৱে বিশেষ বিশেষ সময়ৰ নিৰ্দেশ চলি আহিছে। ইয়াৰ পিছৰ খণ্ডত যিবিলাক ৰাগ-মালিতা দিয়া আছে তাৰ ভিতৰৰ শ্ৰীগান্ধাৰ ৰাগৰ মালিতাত কেইবাটাও ৰাগৰ বিষয়ে এনে নিৰ্দেশ সন্নিৱিষ্ট হৈছে।

মালচী গীত ঃ মালচী বা মাল্‌চি গীত বিয়াহ-গোৱা ওজাপালিৰ এটা আকৰ্ষণীয় অনুষংগ। বিয়াহৰ ওজাপালি যদিও প্ৰধানতঃ বৈষ্ণৱ পূজা-পাতলৰ লগত জড়িত, তথাপি যেতিয়া বিষ্ণু পূজাৰ লগতে দুৰ্গা, জগদ্ধাত্ৰী বা কালী গোসাঁনীৰ উদ্দেশ্যেও পূজা আগবঢ়োৱা হয় (মঙলদৈ অঞ্চলত সচৰাচৰ এনেকুৱা কৰা হয়।)।[১৯] তেতিয়া বিয়াহৰ ওজাই মালচী গীত গোৱাটো অপৰিহাৰ্য। কেতিয়াবা দুৰ্গা আদি দেৱীৰ পূজা সুকীয়াকৈ নকৰিলেও বিষ্ণু পূজাৰ হোম কৰিবৰ সময়ত বিয়াহৰ ওজাই গীত গায়।

বৰ্তমান ৰূপত মালচী গীতবোৰ দুৰ্গা বা শিৱৰ স্তুতিমূলক গীত। এই গীতবোৰৰ সুৰ আৰু পৰিৱেশনৰ নিজস্ব বৈশিষ্ট্য আছে আৰু অতি বিচক্ষণ বিয়াহৰ ওজাৰ বাহিৰে অইনে মালচী গীতৰ সৌন্দৰ্য ফুটাই তুলিব নোৱাৰে বুলি ৰসজ্ঞ শ্ৰোতাই কয়।

মাল্‌চি বা মালচী শব্দটো মালৱশ্ৰীৰ পৰা অহা সম্ভৱ। মালৱশ্ৰীৰ বা মালশ্ৰী এটা প্ৰাচীন ৰাগৰ নাম। হয়তো প্ৰাচীন মালচী গীতবোৰ মালৱশ্ৰী ৰাগত নিবদ্ধ আছিল। অৱশ্যে *চৰ্যাপদ* আৰু *গীতি ৰামায়ণ*তো মালচী বুলি ৰাগ এটাৰ নাম পোৱা যায়। বিয়াহৰ মালচীৰ লগত এইবোৰৰো সম্পৰ্ক থাকিব পাৰে।[২০]

মালচী গীত দুই ধৰণে পৰিৱেশন কৰা হয়—বহি বহি আৰু থিয় হৈ নৃত্যসহকাৰে। দুই ক্ষেত্ৰত সুৰৰ কিছু পাৰ্থক্য হয়। মালচী গীতৰ লগত ব্যৱহৃত বিশেষ ধৰণৰ তালক ৰূপহী তাল বোলা হয়।

১৯। দৰঙ্গী কোচ ৰজাসকল শাক্ত আছিল। তেওঁলোকৰ প্ৰভাৱতে বিষ্ণু পূজাৰ লগতে শক্তি পূজাৰো প্ৰচলন হয় আৰু বিয়াহৰ ওজাই শাক্ত দেৱ-দেৱীৰ বন্দনাৰ গীতো গাবলৈ ধৰে বুলি বিশ্বাস হয়। মঙ্গলদৈৰ ওজাপালিৰ লগত জড়িত মহলত থকা জনশ্ৰুতি মতে ৰজা ধৰ্মনাৰায়ণৰ অনুৰোধত প্ৰথমে ৰাজসভাৰ সংগীতজ্ঞ সৰ্বানন্দ ব্যাসে মালচী গীত ৰচনা কৰি গাইছিল।

২০। গোৱালপাৰা আৰু উত্তৰ বংগৰ কিছুমান লোক-নাট্যানুষ্ঠানৰ ভিতৰতো মাল্‌সী বুলি গীত এসময়ত আছিল। বংগৰ সংগীততো 'মালসী' নাম পোৱা যায়। সংসদ বাংলা অভিধানত আছে ঃ মালসী—বিঃ সংগীতের রাগিণীবিশেষ; শ্যামাসংগীত বিশেষ। [সং, মালশ্ৰী ?]

মালচী গীতৰ এটা নমুনা ইয়াত দিয়া হ'ল। গীতটিত থকা ভণিতাৰ পৰা ইয়াৰ ৰচক আহোম ৰজা শিৱ সিংহ বুলি বিশ্বাস কৰা হয়। অৱশ্যে 'শিৱ-নৰপতি' কোচ বংশৰ আদি ৰজা বিশ্বসিংহৰ যুৱৰাজ শিৱ সিংহও হ'ব পাৰে।[২১]

জয় শিৱেক ভামিনী শিৱেৰ কামিনী,
মহিষ নাশিনী অম্বিকে।
ই তিনি লোচনী সহিতে মনোহৰ
মুখ সুধাকৰ শোভিতে।।
জয় চৰণে চন্নভ চৰণে বল্লভ
অদিতিৰ সুত-ভয়-হাৰিকে।।
নবীন যৌৱন উন্নত কুচ শোভে
হৰৰ তপ মন মোহিত।।
জয় ত্রিশূল চন্দ্রহাস আদি অস্ত্র দশ
চাৰু দশ-ভুজ মণ্ডিতে।
অসুৰ দণ্ডিণী ত্রিদশ নন্দিনী
ভক্তজন দুঃখ হাৰিকে।।
জয় কৰোঁহো কাকুতি শুনা ভগৱতী,
পদছায়া তলে মণ্ডিতে।
সেৱোহোঁ দীনমতি শিৱ নৰপতি
চৰণে ভৱ দুখ গঞ্জিতে।।

আন কিছুমান মালচী গীতৰ আৰম্ভণি এনে ধৰণৰ—

"জয়জন্মিলা দশভুজা মহীতলে পূজা
অসুৰ বধৰ হেতু।"
"আইস সিংহ ব্যাঘ্র মই মর্ত্যে চলি যাওঁ।
কার্তিক গণপতি লক্ষ্মী সৰস্বতী সঙ্গে লৈয়া যাওঁ।।"
"জয়—বন্দিম মই ভৱানী চণ্ডিকা গোসাঁনী
ভৱ ভয় ভদ্রকালী হে।"
"শ্যামকালী কৰালবদনী হে মাৱ।"
ঋকি আকা ঋকি আকা কৰি অ'ই

২১। দীনেশ্বৰ শর্মা ঃ *মঙ্গলদৈৰ বুৰঞ্জী* (পৃ. ১১৮)।

অ' কালী ৰণে উলঙ্গট হুয়া, ঋকি আকা কৰি অ'ই
অ' কালী ৰণে।"[২২]

সত্ৰীয়া ওজাপালি

সত্ৰীয়া সংগীত আৰু ওজাপালিৰ সংগীতৰ তুলনামূলক আলোচনাৰ সূত্ৰ ধৰি এইটো স্পষ্ট কৰি লোৱা উচিত হ'ব যে মূলতঃ বৰগীতসমূহক কেন্দ্ৰ কৰি ৰূপ পোৱা সংগীত পদ্ধতিকহে সত্ৰীয়া সংগীত বুলি চিহ্নিত কৰা হৈছে আৰু সত্ৰ বৰ্হিভূত ওজাপালিৰ লগত জড়িত সংগীত পদ্ধতিক সত্ৰীয়া সংগীততকৈ সুকীয়া আৰু স্বতন্ত্ৰ হিচাপে বিচাৰ কৰা হৈছে। কিন্তু মেলা-ৰাগ আৰু বন্ধা-ৰাগৰ প্ৰসংগত আমি ইতিমধ্যে দেখিছো যে, সত্ৰৰ ভিতৰতো নিজা ধৰণে ওজাপালিৰ প্ৰচলন আছে, যাক 'সত্ৰীয়া ওজাপালি' বুলি আখ্যা দিব পাৰি। সত্ৰীয়া ওজাপালিৰ ৰাগ পৰিৱেশনৰ যিদৰে নিজস্বতা আছে, সেইদৰে ইয়াৰ লগত জড়িত নৃত্যও 'বিশুদ্ধ সত্ৰীয়া' বুলি চিহ্নিত নৃত্যতকৈ সুকীয়া— এই নৃত্যত মুদ্ৰা-প্ৰদৰ্শনৰ বিশেষ গুৰুত্ব আছে।

কমলাবাৰী সত্ৰত প্ৰচলিত পৰম্পৰা মতে ওজাপালি সংগীত পৰিৱেশনত ক্ৰম অনুসৰি এইকেইটা অংগ পোৱা যায়—মালিতা, চাৰোণ, ধ্ৰুৱা আৰু বানা।

প্ৰায়বোৰ মালিতাৰ মূল ভাষা সংস্কৃত যদিও মুখ বাগৰি সেইবোৰত কিছু বিকৃতি ঘটিছে। এয়া তাৰে এটা উদাহৰণ—

গৌৰী ৰাগৰ মালিতা

শোভনং মোহনী বালা কস্তুৰী বিশালং
কপালে অৰুণ শেখৰং
প্ৰফুল্ল কমলাসনং কণ্ঠে হেমহাৰং। ইত্যাদি।

কিছুমান মালিতাত আকৌ গৌড়ীয় প্ৰভাৱযুক্ত বাংলা ভাষাৰ লক্ষণ সুস্পষ্ট। চাৰোণ অংশত বাদ্যৰ বোলৰ প্ৰাধান্য দেখা যায়। যেনে—

তাধিং ধিং নাধিং ধিং
তাধিং ধিং নাধিং ধিং

২২। প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখ কৰিব পাৰি যে সুকনান্নী ওজাপালিয়ে গণেশ, অনাদি, ভৱানী, চণ্ডী, কালী, শীতলা, সৰস্বতী, লক্ষ্মী, কাম, দিকপাল, জগদ্ধাত্ৰী আদিৰ উদ্দেশ্যে ৰচিত বিবিধ বন্দনা গীত গায়।

তাতা নাতা নাতা থেই
থেই তাতা নাতা থেই
জেগে তিতা নিতি তানি
জেগে তিতা নিতি তানি
তিতাক জুনা নানা
থৈয়া হো ৰমণী
গজ গমনী জগমোহনী আৱৰি।।

(ইয়াৰ পিছত 'হেৰে ৰি ৰি ৰি... তা' আদি শব্দৰে ৰাগ দিয়া হয়।)

ইয়াৰ উপৰি 'বাদ্যখ্যালি' বুলি আন এবিধ সমলো আছে। কৃষ্ণক নচুওৱাওঁতে গৌৰী ৰাগত গোৱা এটা বাদ্যখ্যালিৰ কিছু অংশ এনে ধৰণৰ—

ও ভাল ভাল নাচেৰে কানাই
(কানাই) গোপী যেমন শ্যাম তেমন
নাচেৰে কানাই।
ধৌখিতা খিতা ধৌ
ত্ৰাং ত্ৰাং ত্ৰাং ত্ৰাং ত্ৰিং ত্ৰিং না
আনন্দে ফিৰি ফিৰি ৰে ঘেৰি ৰে
তাল দিছে গোপিকা।
ত্ৰাদিং দিং দিং দিং
চৌদিং দিং দিং দিং
নাচত শ্যাম ৰঙ্গে ৰে...।

দক্ষিণ গোৱালপাৰাৰ ওজাপালি

বৰ্তমানৰ গোৱালপাৰা জিলাৰ ব্ৰহ্মপুত্ৰৰ দক্ষিণপাৰে ধুপধৰা খণ্ডৰ পৰা আৰম্ভ কৰি পশ্চিমে ৰংজুলি, দুধনৈ, কৃষ্ণাই আদি খণ্ড আৰু পূবে কামৰূপৰ বকো খণ্ড সামৰি এক বিস্তৃত অঞ্চলত মাৰে-পূজা বা মাঁৰৈ পূজা অত্যন্ত জনপ্ৰিয় অনুষ্ঠান। এই মাৰৈ পূজাৰ লগত জড়িত মাৰে-গান মাঁৰৈ গোৱা ওজাপালিৰ এটা থলুৱা বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ ৰূপ। সৰ্বদেৱী মনসা (তেওঁ থলুৱাভাৱে বিষহৰি বা বৰমানী বুলিহে অধিক জনাজাত) আৰু বেউলাৰ কাহিনী আধাৰিত এই ওজাপালি কামৰূপ-দৰঙৰ সুকনান্নী ওজাপালিৰ সমগোত্ৰীয় আৰু ইয়াৰ

পৰিৱেশন পদ্ধতিও সুকনান্নীৰ পদ্ধতিৰ সৈতে সাদৃশ্যপূৰ্ণ।[২৩] কিন্তু ইয়াৰ কথা অংশৰ নিজস্বতা আছে ঃ তাত সুকবি নাৰায়ণদেৱ বা আন কোনো ৰচয়িতাৰ ভণিতা নাই, সেইবোৰ সম্পূৰ্ণৰূপে পৰম্পৰাগতভাৱে মুখে মুখে চলি অহা বস্তু। সেইদৰে ইয়াৰ সংগীতো বিশুদ্ধ লৌকিক সুৰৰ আধাৰত গঢ় লোৱা। বিয়াহৰ ওজাপালিত থকাৰ নিচিনাকৈ ইয়াত ৰাগৰ প্ৰাধান্যতো নায়েই, আনকি সুকনান্নী ওজাপালিৰ নিচিনাকৈ ইয়াৰ গীতবোৰ বিশেষ বিশেষ নামৰ ৰাগত বন্ধাও নহয়। পিছে, বিভিন্ন ৰাগৰ নাম বা সেইবোৰৰ ৰূপৰ বিষয়ে কোনো সমল এই ওজাপালি গীতসমূহত নাই যদিও, কিছুমান গীতত 'ৰাগ বান্ধি' গোৱাৰ আমোদজনক বৰ্ণনা পোৱা যায়। তলৰ নমুনাটোত বেউলাই দেৱপুৰত নৃত্য কৰা বৰ্ণনাৰ মাজত ৰাগ গোৱাৰ প্ৰসংগই বাৰে বাৰে ঠাই পাইছে।

দিহা ঃ অ' নটী নাচয়, নটী নাচয়, নাচনে আমুলমুল,
কাচনে আমুলমুল।
কাচা হালধি হেনা জ্বলে দেহা,
কোকিলা মাছৰ বোল (ৰে নাৰায়ণ।।)

পদ ঃ সাজ সাজ বুলিতে আৰু সাজিয়া উঠিল।
উৰণী কবিতৰ হেনা ঘুৰিয়া উঠিল।।
একখানি ৰাগ বান্ধি গায় পুবক লাগিয়া।
পুবৰে দেৱগণ আহিল সি ৰাগ শুনিয়া।।
আৰখানি ৰাগ বান্ধি গায় উত্তৰক লাগিয়া।
উত্তৰৰ মহাদেৱ আহিল সি ৰাগ শুনিয়া।।
আৰখানি ৰাগ বান্ধি গায় পশ্চিমক লাগিয়া।
পশ্চিমৰ ঋষিগণ আহিল সি ৰাগ শুনিয়া।।
আৰখানি ৰাগ বান্ধি গায় দক্ষিণক লাগিয়া।
দক্ষিণৰে অসুৰগণ আহিল সি ৰাগ শুনিয়া।।
আৰখানি ৰাগ বান্ধি গায় আকাশক লাগিয়া।
চান-সূৰুয নামি আহিল সি ৰাগ শুনিয়া।।

২৩। অধিক তথ্যৰ বাবে চাওক প্ৰাণেশ্বৰ বাভা সম্পাদিত *মায়াৱতী বিষহৰি* (পৃষ্ঠা ০১-২৯)।

আৰখানি ৰাগ বান্ধি গায় পাতালক লাগিয়া।
পাতালৰে বাসুকি আহিল সি ৰাগ শুনিয়া।।
আৰখানি ৰাগ বান্ধি গায় কোকিলাৰ ধ্বনি।
ত্ৰিশালীৰ দেৱগণ আহিল সি ৰাগ শুনি।।

একে ধৰণৰ বৰ্ণনা আন দুটিমান গীতটো পোৱা যায়।[২৪]

নগাঁওৰ ওজাপালি

নগাঁৱৰ কলিয়াবৰ অঞ্চলত কিছুদিন আগলৈকে এক বিশেষ ধৰণৰ ওজাপালিৰ প্ৰচলন আছিল যদিও সেই ধাৰা সম্প্ৰতি অৱলুপ্তিৰ পথত। এই ওজাপালিৰ বিষয়বস্তু নৱ-বৈষ্ণৱৰ প্ৰভাৱেৰে পুষ্ট আৰু ইয়াৰ পৰিৱেশন পদ্ধতিত এহাতে ব্যাস-গোৱা ওজাপালিৰ আৰু আনহাতে সত্ৰীয়া ওজাপালিৰ শৈলীৰ সংমিশ্ৰণ ঘটা যেন অনুমান হয়।[২৫]

দুৰ্গাবৰী গীত

দুৰ্গাবৰ যে এজন ৰাগ সংগীতত সিদ্ধ গীতিকাৰ এই কথা তেওঁৰ দ্বাৰা ৰচিত *গীতি-ৰামায়ণ* আৰু *মনসা-কাব্যত* (আংশিকভাৱে উদ্ধাৰ হোৱা) থকা বিভিন্ন ৰাগৰ পৰাই স্পষ্ট হয়। কিন্তু দুৰ্গাবৰী গীত বুলি এক বিশেষ শ্ৰেণীৰ গীত আজিলৈকে লোকসমাজত প্ৰচলিত থকাৰ পৰা এইটোৱেই প্ৰমাণিত হয় যে দুৰ্গাবৰ এজন অসাধাৰণ সংগীত ৰচক আছিল আৰু তেওঁৰ সংগীত ৰচনাৰ স্বকীয়তাৰ বাবেই তেওঁৰ গীতবোৰ সুকীয়া নামকৰণেৰে চিহ্নিত হৈছিল। 'দুৰ্গাবৰী গীতৰ ঢেক এফালে উত্তৰ ভাৰতীয় সংগীত আৰু আনফালে বৰগীত অংকীয়া গীতৰ পৰা সুকীয়া যেন লাগে। প্ৰাক্‌শংকৰী ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ কোনো নিৰ্দ্দিষ্ট নিদৰ্শন আমি নাপাওঁ; কিন্তু বৈষ্ণৱ সংগীতৰ পৰা পৃথক দুৰ্গাবৰী সংগীতে প্ৰাক্‌শংকৰী অনা-বৈষ্ণৱ অসমীয়া সংগীতৰ ঐতিহ্য দৰ্শোৱা যেন অনুমান হয়।'[২৬]

২৪। মুদ্ৰিত পাঠৰ বাবে চাওক প্ৰাণেশ্বৰ ৰাভা সম্পাদিত পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ (পৃষ্ঠা ৪৯৫-৪৯৮)।
২৫। দ্ৰষ্টব্য ঃ বৰ্তমান গ্ৰন্থাকাৰৰ প্ৰবন্ধ 'গুৱাহাটীত নগাঁওৰ ওজাপালিৰ প্ৰদৰ্শন', *প্ৰান্তিক*, ১ম বৰ্ষ, ১৯ শ সংখ্যা।
২৬। মহেশ্বৰ নেওগ ঃ *পুৰণি অসমীয়া সমাজ আৰু সংস্কৃতি*, পৃ-১০০।

বৰ্তমানে দুৰ্গাবৰী গীত প্ৰায় সম্পূৰ্ণৰূপে অপ্ৰচলিত হ'বৰ উপক্ৰম হৈছে। যিকেইটি দুৰ্গাবৰী গীত এতিয়াও শুনা যায় তাৰ পৰা এই শ্ৰেণী গীতত পৰম্পৰাগত ৰাগ-সংগীতৰ শৈলীৰ লগত থলুৱা লোক-সংগীত শৈলীৰ সুন্দৰ সমন্বয় ঘটা যেন লাগে।[২৭]

ওজাপালিৰ ৰাগৰ মালিতা

মালিতা বিয়াহৰ ওজাপালিৰ সংগীত পৰিৱেশনৰ এটা প্ৰধান অংগ। মালিতাবোৰ একোটা ৰাগৰ উৎপত্তিৰ বৃত্তান্ত থাকে আৰু সেইবিলাক ৰাগৰ প্ৰধান ৰূপ পৰিস্ফুটনত ব্যৱহৃত হয়। সাধাৰণভাৱে ৰাগৰ উৎপত্তি আৰু গুৰুত্ব সম্পৰ্কে এটা মালিতাত এইদৰে আছে—

কৈৰ হন্তে আসে ৰাগ কৈত লৱে ঠাৱ।
শুনিও ৰাগৰ কহোঁ কোন বাপ-মাৱ।।
শূন্য হন্তে আসে ৰাগ বিশূন্যে লৱে ঠাৱ।
হুংকাৰে ভৈলন্ত গুৰু হৃদি বাপ-মাৱ।।
উৰ্দ্ধগামী হুয়া ৰাগ আকাশে যাই উৰি।
জিহবাই ভৈলন্ত আগ তালু ভৈলা গুৰি।।
ৰাগসমে মালিতা শুনয় যি সকলে।
অক্ষয় পুণ্যক পাৱে এই ৰবিতলে।।
পুণ্যমানে বাঢ়ে পাপমানে হোৱে ক্ষয়।

তলত বিভিন্ন ৰাগৰ লগত সংযুক্ত মালিতা কিছুমান তুলি দিয়া হ'ল।[২৮]

শ্ৰীগান্ধাৰ ৰাগৰ মালিতা ঃ

ইন্দ্ৰৰ সভাত গন্ধৰ্ব আছিল বসি।
পুছিলন্ত ইন্দ্ৰে কথা পৰম হৰিষি।।
কোন বেলা কোন ৰাগ গাইবাক যুৱাই।
কহিও গন্ধৰ্ব আবে আমাক বুজাই।।
গৰ্ন্ধবে বোলন্ত কথা শুনা সুৰপতি।
প্ৰভাতে পূৰবী ৰাগ গাইবাক যুগুতি।।

২৭। দুটি দুৰ্গাবৰী গীতৰ স্বৰলিপি পৰিশিষ্টত অন্তৰ্ভুক্ত কৰা হৈছে। স্বৰ্গীয় কীৰ্তিনাথ বৰদলৈয়ে ভালেমান দুৰ্গাবৰী গীত সংগ্ৰহ কৰি ইয়াৰ সংগীত সম্পৰ্কে যথেষ্ট অধ্যয়ন কৰিছিল।
২৮। স্বামী প্ৰজ্ঞানন্দৰ *ৰাগ আৰু ৰূপ* গ্ৰন্থৰ শ্ৰীঅৰ্দ্ধেন্দুকুমাৰ গংগোপাধ্যায়ৰ ভূমিকা দ্ৰষ্টব্য।

মধ্যাহ্ন কালত গাই ভৈৰৱী ধনশ্ৰী।
অপৰাহ্নে শ্ৰীগান্ধাৰ কল্যাণ বৰাৰি।।
সন্ধ্যাকালে গাইব ৰেলি চৌৰথ বেহাগ।
সাৰঙ্গ চালন মেঘ গাইব নিশা ভাগ।।
শেষ ৰাত্ৰি ৰামগিৰি বসন্ত সুহাই।
এহি অনুক্ৰমে ৰাগ গাইবাক যুৱাই।।
ইন্দ্ৰৰ আদেশে পাছে কাল অনুসাৰ।
চিত্ৰসেনে গাইলা ৰাগ শৰী যে গান্ধাৰ।।

সাৰঙ্গ ৰাগৰ মালিতা ঃ

জগত সংহৰি প্ৰভু প্ৰলয় জলত।
ব্ৰহ্মাক স্ৰজিলা প্ৰভুৰ নাভি কমলত।।
ওপজিয়া ব্ৰহ্মাদেৱে চতুৰ্দ্দিশে চাইলা।
চাহন্তে ব্ৰহ্মাৰ তেৱে চাৰিমুখে ভৈলা।।
একমুখে ঈশ্বৰৰ কৰন্ত ধিয়ান।
আউৰ মুখে চাৰিবেদ কৰন্ত ব্যাখ্যান।।
আউৰ মুখে ব্ৰহ্মাই ৰাগ গাইলা ভাগে ভাগ।
সেহি বেলা উপজিলা সাৰঙ্গ নামে ৰাগ।
উপজিয়া ৰাগগোট মূৰ্ত্তিমন্ত ভৈলা।
যোগবালে গন্ধৰ্ব লোকক চলি গৈলা।।
চিত্ৰসেন গন্ধৰ্বে যে সেহি ৰাগ গাইলা।
তুষ্ট হুয়া ব্ৰহ্মাই সাৰঙ্গ নাম থৈলা।।

সুহাই ৰাগৰ মালিতা ঃ

সখীগণ সহিতে ৰুক্মিণী বৰনাৰী।
ভবানীৰ মন্দিৰে চলিলা ৰঙ্গ কৰি।।
ৰুক্মিণী বোলন্ত মাৱ বৰ মাগোঁ আমি।
জন্মে জন্মে কৃষ্ণসে মোহোৰ হৌক স্বামী।।
সেহি হৌক বুলি বৰ দিলা বৰবালা।
তুষ্ট হুয়া অন্নদা দিলন্ত পুষ্পমালা।।

বৰ পায়া আনন্দিত ৰুক্মিণী যে আই।
সেহি বেলা ৰুক্মিণী ৰাগ গাইলন্ত সুহাই।

কল্যাণ ৰাগৰ মালিতা ঃ

একদিনা বৈকুণ্ঠত লক্ষ্মী সৰস্বতী।
বিবাদ কৰন্ত দোহে হুয়া ক্ৰুদ্ধমতী।।
কন্দলে নপাৰি পাছে সৰস্বতী আই।
কৃষ্ণৰ চৰণে পৰি কান্দন্ত বিনাই।।
হেন দেখি মহা কৃপাময় নাৰায়ণ।
সৰস্বতীক চাই হেন বুলিলা বচন।।
শুনা বাগেশ্বৰী তুমি জগতৰে মাতৃ।
বিদ্যা বিনোদিনী সবে বেদ অধিষ্ঠাত্ৰী।।
লক্ষ্মীতো কৰিয়া জানিবাহা তুমি বৰ।
তুমি ৰাগ কৈলে হৈবো বৰ অথন্তৰ।।
নিৰ্বাক হৈবন্ত জগতৰ যত প্ৰাণী।
শুনি আনন্দিত ভৈলা জগত গোসাঁনী।।
বীণা যন্ত্ৰে পঞ্চসুৰ তুলি ৰাগ দিলা।
সৰস্বতীৰ কণ্ঠত কল্যাণ ৰাগ ভৈলা।।

বৰাৰী (বৰাড়ী) ৰাগৰ মালিতা ঃ

গৰুড় লৰিলা প্ৰভু কৃষ্ণৰ সোমৰণে।
নাজানো কিসক ডাকিলন্ত নাৰায়ণে।।
মনে চিন্তি পক্ষীৰাজ উৰাৱ কৰিলা।
কৃষ্ণৰ আগত পাখা জুৰিয়া ৰহিলা।।
মাধৱে বোলন্ত শুনিয়োক পক্ষীবৰ।
তযু জ্ঞাতিগণ বাপু ভৈলা ক্ষুধাত্তৰ।।
হেন জানি শীঘ্ৰে তুমি প্ৰভাসক যোৱা।
সাগৰ সিঞ্চিয়া জ্ঞাতিসবক ভুঞ্জাৱা।।
হেন শুনি গৰুড়ে উৰাৱ কৰিলা।
মধ্য সাগৰত পক্ষী জুৰিয়া পৰিলা।।

বত্রিশ যোজন সাগৰৰ তেত্রিশ যোজন পানী।
তাত ভৈলা গৰুড়ৰ আঠুসমান পানী।।
বিনতা নন্দন পক্ষী গৰুড় মহাবল।
পাখাই সিঞ্চিলা সাতো সাগৰৰ জল।।
কুম্ভীৰ মগৰ মৎস্য ধৰি ধৰি খায়।
তুষ্ট হুয়া গৰুড়ে বৰাৰী ৰাগ গায়।।

কাৰুণ্য ৰাগৰ মালিতা ঃ

যিকালত শ্রীকৃষ্ণে বটুৰূপ ধৰিলা।
ছল কৰি বলিৰাজাৰ ৰাজ্য কাঢ়ি লৈলা।।
গৰুড়ৰ পাশে বলিক কৰিলা বন্ধন।
দেখি বৃন্দাৱলী সতী জুৰিলা ক্রন্দন।।
স্বামীৰ দুৰ্গতি দেখি ক্ৰন্দন কৰিলা।
সতীৰ ক্রন্দনত কাৰুণ্য ৰাগ ভৈলা।।

বসন্ত ৰাগৰ মালিতা ঃ

যি কালত শ্ৰীকৃষ্ণদেৱে কালীক দমিলা।
মহাৰঙ্গে কালীৰ শিৰে নাচিবে লাগিলা।।
ইফণাৰ পৰা হৰি সি ফণাক যায়।
কালীৰ শিৰে জাম্প দিয়া নাচে যদুৰাই।।
নাগপত্নীগণে দেখি স্বামীৰ মৰণ।
শিশু আগ কৰি সবে আইলা জনে জন।।
নাগপত্নী কৰে স্তুতি হৰি ৰাখা প্ৰাণ।
আঞ্চোল পাতিয়া মাগো দিয়া স্বামী দান।।
কৃষ্ণ আগে নাগিনীয়ে ক্রন্দন কৰিলা।
নাগিনীৰ ক্রন্দনত বসন্ত ৰাগ ভৈলা।।

ধনশ্ৰী ৰাগৰ মালিতা ঃ

সুমেৰু বায়ুৰ পূৰ্বে বিবাদ লাগিলা।
দুইৰো কন্দলতে ঘোৰ প্ৰলয় মিলিলা।।

আছে সুমেৰুৰ মন মেৰু জিনিবাক।
বায়ুৰে প্ৰবন্ধ কৰে শৃঙ্গ ছিণ্ডিবাক।।
অকালতে প্ৰলয় মিলয় জগতৰ।
দেখি আসিলন্ত ব্ৰহ্মা-বিষ্ণু-মহেশ্বৰ।।
তিনি দেৱে মিলি বুলিলন্ত মন্দাৰক।
এক গাট শৃঙ্গ তুমি দিয়া পৱনক।।
আমাৰ বচনে তুমি এৰিওক কক্ষা।
তেবে জানা ইটো ব্ৰহ্মা-সৃষ্টি হোৱে ৰক্ষা।।
হেন শুনি সুমেৰুৰ আনন্দিত মন।
সুবৰ্ণৰ শৃঙ্গগোট দিলা তেতিক্ষণ।
সেই শৃঙ্গগোট বায়ু নিয়া উৰুৱাই।
ক্ষীৰ সাগৰৰ মাজে দিলন্ত পেলাই।।
সেহি শৃঙ্গে লঙ্কাৰাজ্য কৰিলা সৃজন।
যৈত ৰাজ্য কৰিলন্ত লঙ্কাৰ ৰাৱণ।।
যৈসানি আসিয়া ৰাম বনবাসী ভৈলা।
দুৰ্জয় ৰাৱণে পাই সীতাক হৰিলা।।
সীতাক বিচাৰি ৰামে আটাসেক দিলা।
গন্ধমাদনত যাই ধমক লাগিলা।।
শব্দৰ আন্দোলে গিৰিৰাজ কম্পি গৈলা।
ৰামৰ ক্রন্দনত ধনশ্ৰী ৰাগ ভৈলা।।
অহিৰ ৰাগৰ মালিতা (লেলি)।
শকুনিত পাশা হাৰি যুধিষ্ঠিৰ ৰাই।
ধনক চলিলা পাণ্ডু ভাই সমুদায়।।
শৰ শিখিবাক ধনঞ্জয় মহাবলী।
উত্তৰ দিশক একেশ্বৰে গৈলা চলি।।
গঙ্গাৰ তীৰত বসি তপ আৰম্ভিলা।
কিৰাত স্বৰূপে আসি সবে দেখা দিলা।।
বৰাহৰ নিমিত্তে দুইৰো ঘোৰ যুদ্ধ ভৈলা।
ধনুৰ্বাণ অস্ত্ৰ-শস্ত্ৰ সবাকো গিলিলা।।
হেন দেখি ধনঞ্জয় মহাকোপে উঠি।

কিৰাতৰ হিয়াত বৈসাইলা এক মুষ্টি।।
মুষ্টিৰ চোটত হৰ বিমূৰ্চ্ছিত ভৈলা।
হৰৰ ক্ৰন্দনত অহিৰ ৰাগ ভৈলা।।[২৯]

চালন ৰাগৰ মালিতা ঃ

যি কালত গ্ৰাহ গজেন্দ্ৰৰ যুদ্ধ ভৈলা।
গজেন্দ্ৰ অনেক স্তুতি কৃষ্ণক কৰিলা।।
ভক্ত দুখ জানি পাছে প্ৰভু নিৰঞ্জন।
মনে মনে গৰুড়ক কৰে সোমৰণ।।
মলয় শিখৰে আছে বিনতানন্দন।
কৃষ্ণৰ সোমৰণ পক্ষী জানিলা তেখন।।
মনে জানি পক্ষীবৰ উৰাব কৰিলা।
কৃষ্ণৰ আগত পাখা জুৰিয়া ৰহিলা।।
মাধৱে বোলন্ত পক্ষী মোৰ বোল ধৰা।
ক্ষীৰ-সাগৰক লাগি শীঘ্ৰে যাত্ৰা কৰা।।
হেন শুনি পক্ষীবৰে আনন্দিত মনে।
প্ৰণাম কৰিলা পৰি কৃষ্ণৰ চৰণে।।
কৃষ্ণক পিঠিত লৈ বিনতানন্দন।
সেহিবেলা গৰুড়ে ৰাগ ডাকিলা চালন।।

পাহাৰী ৰাগৰ মালিত ঃ

সত্যভমাৰ মন্দিৰে নাৰদ চলি গৈলা।
কি কাৰ্য্যে আসিলা গুৰু বুলিয়া পুছিলা।।
নাৰদে বোলন্ত মই কি কাৰ্য্যে আসিলোঁ।
এক গোটা পাৰিজাত পুষ্পক আনিলোঁ।।
তোমাক দিবাক লাগি কৃষ্ণৰ হাতে দিলোঁ।
কৃষ্ণে নিদিলন্ত তোমাৰ দুৰ্ভাগ্য জানিলোঁ।
হেন শুনি সত্যভমাৰ চেতন হৰিলা।

২৯। পাঠান্তৰ ঃ "মহা চোট পায়া হৰে কেকাইবে লাগিলা।
সেহিবেলা লেলি নামে ৰাগ উপজিলা।।"

ধাৎকাৰ কৰিয়া দেৱী ভূমিত পৰিলা।।
ফোঁকাৰি ফোঁকাৰি দেৱী ক্ৰন্দন কৰিলা।
সত্যভমাৰ ক্ৰন্দনত পাহাৰী ৰাগ ভৈলা।।[৩০]

মালাৰী ৰাগৰ মালিতা ঃ

এক দিনা সখীসঙ্গে ৰুক্মিণী সুন্দৰী।
স্বামীক বিঞ্চন্ত অতি লয়লাস কৰি।।
সেহিবেলা কৃপাময় দৈৱকীনন্দন।
উপহাস্য কৰি হেন বুলিলা বচন।।
শুনিও ৰুক্মিণী কহোঁ স্বৰূপ বচন।
মোত এতমান শ্ৰদ্ধা কৰা অকাৰণ।।
নোহোঁ ৰাজবংশী মই ৰাজাৰ নন্দন।
নাই ৰাজ চিহ্ন দণ্ড ছত্ৰ সিংহাসন।।
উগ্ৰসেন নৃপতিৰ হৈয়াছোঁ সেৱক।
এতমান শ্ৰদ্ধা মোক কৰাহা কিসক।।
ৰাজাৰ দুহিতা তুমি ৰাজ উপযোগ।
ৰাজগৃহে গৈয়া তুমি ভুঞ্জা নানা ভোগ।।
তোমাত আমাত আউৰ প্ৰয়োজন নাই।
আজি হন্তে তোমাক মই দিলোহোঁ বিদায়।।
শুনিয়া ৰুক্মিণী যেন ঠিয়য়ে মৰিলা।
বিমূৰ্চ্ছিত হুয়া দেৱী ভূমিত পৰিলা।।
ফোঁকাৰি ফোঁকাৰি দেৱী ক্ৰন্দন কৰিলা।
ৰুক্মিণীৰ ক্ৰন্দনত মালাৰী ৰাগ ভৈলা।।

বিভিন্ন ৰাগৰ জন্ম বৃত্তান্ত থকা মালিতা ঃ

মধুকৈটভক মাৰি বেদ উদ্ধাৰিলা।
সেই বেলা কানাই সিন্ধুৰা ৰাগ দিলা।।
যেহি বেলা ঈশ্বৰে সৃষ্টি আৰম্ভিলা।

৩০। এই মালিতাটোৰ এটা দীৰ্ঘতৰ পাঠো আছে।

প্ৰকৃতিক চাহিয়া সুহাই ৰাগ দিলা।।
যেহিবেলা কুব্জা সনে কৰিলা শৃঙ্গাৰ।
সেইবেলা কানাই ৰাগ গাইলা শ্ৰীগান্ধাৰ।।
ৰাধাক দেখিয়া কানাই কৰন্ত ধেমালি।
মুৰলীৰ সুৰে ৰাগ দিলা ভাটিয়ালী।। ইত্যাদি।

—o—

।। ৫ ।।
লোক-সংগীত

লোক-সংগীতৰ সূক্ষ্ম অনুসন্ধান ব্যতিৰেকে কোনো দেশৰ সংগীত-শিক্ষা সম্পূৰ্ণ নহয়।

—ড° কৃষ্ণনাৰায়ণ ৰতনজন্‌কাৰ।

মাৰ্গ সংগীত বা উচ্চাংগ সংগীতৰ ইতিহাসেই এটা জাতি বা মানৱ গোষ্ঠীৰ সংগীতৰ সম্পূৰ্ণ ইতিহাস হ'ব নোৱাৰে, তাৰ লগতে লোক-সংস্কৃতিৰ লেখো ল'বই লাগিব। প্ৰকৃততে উচ্চাংগ সংগীত কেতিয়াও লোক-সংগীতৰ পৰা বিচ্ছিন্ন হৈ থকা নাই। বিভিন্ন যুগত বিভিন্ন ধৰণে লোক-সংগীতৰ পৰা সমল গ্ৰহণ কৰি সেইবোৰক পৰিশীলিত আৰু প্ৰণালীবদ্ধ কৰি উচ্চাংগ সংগীতে নিজৰ সম্পদ বৃদ্ধি কৰিছে। ভাৰতীয় উচ্চাংগ সংগীতত তেনে উদাহৰণ বিস্তৰ। আনহাতে উচ্চাংগ সংগীতৰ লগত জড়িত ধ্যান-ধাৰণা আৰু কৌশলেও কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত লোক-সংগীতক স্পৰ্শ নকৰাকৈ থকা নাই।

তথাপি উচ্চাংগ সংগীত আৰু লোক-সংগীতৰ পথ আৰু লক্ষ্য একে নহয়। জনজীৱনৰ বিশ্বাস, কৰ্ম আৰু আচাৰ-অনুষ্ঠানৰ লগত জড়িত হৈ লোক-সংগীতৰ ধাৰা স্বতন্ত্ৰভাৱে বয় উচ্চাংগ সংগীতৰ সমান্তৰালভাৱে। সাধাৰণতে সংগীতৰ আলোচনাত লোক-সংগীতৰ এই ধাৰাটোৱে বিশেষ স্থান নাপায় আৰু সেই পৰিমাণে আলোচনাও অসম্পূৰ্ণ হৈ থাকে। অৱশ্যে লোক-সংগীত শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ দৰে প্ৰণালীবদ্ধ নোহোৱাত, লোক-সংগীতৰ আলোচনা বৰ সহজো নহয়।

আমি আৰম্ভণিতে আভাস দিছিলো যে উত্তৰ-পূব ভাৰতত আৰ্যহিন্দু আদৰ্শসম্ভূত উচ্চাংগ সংগীতৰ প্ৰভাৱে প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰাৰ আগতে এই অঞ্চলত নিশ্চয় অকল ইয়াৰ আদিবাসী গোষ্ঠীবিলাকৰ লোক-সংগীতৰেই প্ৰচলন আছিল। কিন্তু সেই সংগীতৰ প্ৰকৃতি সম্পৰ্কে নিৰ্দিষ্ট ধাৰণা দিব পৰা সমল আমি নাপাওঁ। এই প্ৰান্তৰ প্ৰাচীন অধিবাসী বুলি স্বীকৃত জনজাতীয় গোষ্ঠীসমূহৰ ভিতৰত এতিয়াও পাব পৰা মৌলিক ধৰণৰ লোক-সংগীতৰ পৰা প্ৰাচীন লোক-সংগীতৰ এটা ক্ষীণ আভাস হয়তো পোৱা যাব পাৰে।

ইতিমধ্যে অতিবাহিত সুদীৰ্ঘ কালৰ ভিতৰত এই প্ৰান্তলৈ বহুসংখ্যক নতুন জনগোষ্ঠীৰ আগমন হৈছে, বিনিময় আৰু অন্যান্য কাৰণত সাংস্কৃতিক বিৱৰ্তন হৈছে আৰু ফলত সংগীতৰ দিশতো নিশ্চয় প্ৰভূত পৰিৱৰ্তন হৈছে; কিন্তু সম্ভৱতঃ আটাইতকৈ ডাঙৰ পৰিৱৰ্তন হৈছে আৰ্যমূলীয় অসমীয়া ভাষাক কেন্দ্ৰ কৰি আৰ্য আদৰ্শগত সমাজ-বিন্যাসৰ লগত খাপ খোৱাকৈ নতুন সাংস্কৃতিক ধাৰণা আৰু আংগিকৰ প্ৰয়োগৰ ফলত; আৰু সি সংস্কৃতিৰ অন্যান্য ক্ষেত্ৰৰ দৰে লোক-সংগীততো আৰ্যেতৰ আৰু আৰ্য উপাদানৰ সুন্দৰ সমন্বয়ে এক সমৃদ্ধ আৰু প্ৰভাৱশালী শৈলীৰ সৃষ্টি কৰিছে। স্বাভাৱিকতে এই বিচিত্ৰ আৰু আকৰ্ষণীয় উপাদানেৰে অসমৰ লোক-সংগীতৰ ক্ষেত্ৰ অত্যন্ত বৰ্ণাঢ্য।

লোক-সংগীতৰ এই সমুদায় সম্পদক আমি বহল ভিত্তিত দুটা ভাগত ভগাব পাৰো। এক, প্ৰধানতঃ আৰ্যমূলীয় অসমীয়া ভাষা-ভাষীগোষ্ঠীৰ ধৰ্মীয় বিশ্বাস আৰু ক্ৰিয়া-কাণ্ড, সামাজিক ৰীতি-নীতি আৰু আচাৰ-অনুষ্ঠান আদিক আশ্ৰয় কৰি ৰচিত আৰু অনুষ্ঠিত বিভিন্ন লোক-সংগীত। দুই, আৰ্যেতৰ ভাষা-ভাষী নানান জনগোষ্ঠীৰ ভিতৰত প্ৰচলিত উল্লিখিত বিভিন্ন শ্ৰেণীৰ লোক-সংগীত। (অৱশ্যে আমাৰ সমাজৰ এক বুজনসংখ্যক লোকৰ স্থান এই দুই সাংস্কৃতিক ভূমিৰ মধ্যৱৰ্তী অঞ্চলত।)

আমাৰ আলোচনাৰ সুবিধাৰ অৰ্থে আমি প্ৰথম বিধক 'অসমীয়া লোক-সংগীত' আৰু দ্বিতীয় বিধক 'জনজাতীয় লোক-সংগীত' বুলি নামকৰণ কৰিম। যদিও এই সকলো লোক-সংগীতেই সামূহিকভাৱে অসমীয়া লোক-সংগীতৰ সম্পদ, এই সম্পৰ্কে আমাৰ কোনো সন্দেহ থাকিব নোৱাৰে।

অসমীয়া লোক-সংগীতৰ আটাইতকৈ বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ আৰ্হি (Pattern) বিধৃত হৈছে বিহু গীতৰ সুৰৰ গাঁথনিত। স্বৰ-বিন্যাসত থকা অসাধাৰণ আৱেদনৰ উপৰিও বিহু গীতৰ ছন্দত এনে এক আদিম উদ্দামতা আছে যি অনন্য।

বিহু গীতৰ সুৰত সা জ্ঞা ম প ণ এইকেইটা স্বৰ ব্যৱহৃত হয় আৰু তাৰ ভিতৰত কোমল গান্ধাৰৰ এক বিশেষ ভূমিকা আছে। স্বৰ-বিন্যাসত উত্তৰ ভাৰতীয় সংগীতৰ ধানি ৰাগৰ স্বৰ-যোজনৰ কিছুমান বৈশিষ্ট্য পৰিলক্ষিত হয়। অৱশ্যে অকল বিহু গীততেই নহয়, উজনি অসমৰ বুজনসংখ্যক লোকগীতৰ সুৰ ওপৰত কোৱা স্বৰ-বিন্যাসক আশ্ৰয় কৰি গঢ় লোৱা। তাৰ ভিতৰত টোকাৰী গীত, জিকিৰ, মালিতা ইত্যাদিও পৰে। এজন সংগীত বিজ্ঞানীয়ে বিহু সুৰৰ বৈশিষ্ট্য সম্পৰ্কে লিখিছে—

'Proper Bihu tunes maintain a pattern based on notes of Kafi That. The combination of notes resemble certain combinations of Rag Dhani of KAFI THAT. Impact of Bihu tunes is widespread in regional songs. The peculiar combination of note Sa and Komal ga (that is C and e or d-sharp) and occasional repetition of these notes with quivering strokes at komal-ga (e/d sharp) is a feature unknown to any section of northern Indian music. Since Sa-ga and ga-Sa are not spontaneous elsewhere it may be contended that the element was received from a different genre altogether, may be from Tibeto-Burman.'[১]

লোক-সংগীত বিশেষজ্ঞ হেমাংগ বিশ্বাসে এটি প্ৰবন্ধত বিহুৰ পঞ্চস্বৰযুক্ত সুৰ বিশেষত্বৰ বিষয়ে এইদৰে কৈছে—

'....আসাম উপত্যকার প্ৰাণভোম্ৰাটি লুকিয়ে আছে স জ্ঞ ম প রচিত মধুচক্রটির মধ্যে।....তাৰ সাথে কোমল নিখাদযুক্ত হয়ে আসাম উপত্যকার চিরসবুজ Pentatonic minor scale-টি তৈরী হ'য়েছে, যাকে বলা যায় বিহু রাগ—যার মধ্যে আসাম উপত্যকা বিধৃত।'[২]

আকৌ বিয়ানাম, আইনাম, নিচুকনি গীত আদি স্ত্ৰী-আচাৰ কেন্দ্ৰিক লোকগীতত কোমল ঠাট বা Minor scale অৰ ঠাইত শুদ্ধ ঠাট বা Major scale অৰহে প্ৰাধান্য দেখা যায়। এই গীতবোৰত ব্যৱহৃত সুৰ সাধাৰণতে চতুঃস্বৰযুক্ত আৰু গতি এনে ধৰণৰ ধসসস, গৰগৰস, ধসৰগৰস ধস। এনে গীতত উজনি-নামনিৰ প্ৰায় সকলো অঞ্চলতে মোটামুটি একে ধৰণৰ সীমিত স্বৰ-বিন্যাসৰ সহজ অথচ প্ৰত্যক্ষ আৱেদনৰ সুৰ প্ৰচলিত।

নামনিত দৰঙৰ মঙলদৈ, কামৰূপ আৰু গোৱালপাৰাক লৈ 'অসমীয়া' লোক-সংগীতৰ আৰ্হি বিহু সুৰতকৈ যথেষ্ট সুকীয়া। বিহুৰ নিৰ্দিষ্ট পঞ্চস্বৰ বা বিয়ানাম আদিৰ সৰল চতুঃস্বৰ সুৰৰ তুলনাত সুকীয়া। বিহুৰ নিৰ্দিষ্ট পঞ্চস্বৰ বা বিয়ানাম আদিৰ সৰল চতুঃস্বৰ সুৰৰ তুলনাত সাংগীতিক দিশৰ পৰা নামনিৰ বহুতো গীতৰ গাঁথনি অধিক নিটোল আৰু স্বৰবৈচিত্ৰ্যযুক্ত।

ইয়াৰ ভিতৰত সৰ্ব পশ্চিম প্ৰান্তৰ গোৱালপাৰা জিলাৰ লোকগীতৰ দুটা বিশিষ্ট সাংগীতিক আৰ্হি হ'ল ভাৱাইয়া আৰু চট্‌কা।[৩] ভাৱাইয়াবোৰ সাধাৰণতে

১। Sukumar Roy : 'Music of Eastern India', পৃ. ১৩৯।

২। হেমাঙ্গ বিশ্বাস ঃ 'লোক-সংগীতের রাগরূপ ও গীতরীতি', এক্ষণ, দশম বৰ্ষ, শারদীয় সংখ্যা।

৩। ভাৱাইয়া আৰু চট্‌কা গোৱালপাৰা আৰু উত্তৰবংগৰ কোচবিহাৰ জলপাইগুড়ি, ৰংপুৰ আদি জিলাৰ উমৈহতীয়া সম্পদ।

দীঘলীয়া সুৰৰ বিলম্বিত ছন্দৰ প্ৰণয়-আসক্তিমূলক গীত আৰু চট্‌কাবোৰ চুটি সুৰৰ দ্রুত ছন্দৰ লঘু ৰসৰ চপল গীত। স্বৰ-বিন্যাসৰ ফালৰ পৰা চালে ভাৱাইয়াক ভাটিয়ালীৰ সমগোত্রীয় যেন লাগিব পাৰে— দুয়োবিধ গীততে খাম্বাজ ঠাটৰ স্বৰ-বিন্যাসৰ ছাঁ আছে— কিন্তু ভাৱাইয়াৰ গতি-প্ৰকৃতিৰ এনে এটা নিজস্বতা আছে যি তাক ভাটিয়ালীৰ পৰা পৃথক কৰি ৰাখিছে।[8]

কামৰূপ অঞ্চলত এহাতে পশ্চিম অঞ্চলৰ আৰু আনহাতে পূৱ অঞ্চলৰ লোক-সংগীতৰ সুৰৰ বৈশিষ্ট্য মিলিত হৈছে। তাৰ লগত যুক্ত হৈছে সত্ৰীয়া সংগীত আৰু ওজাপালি সংগীতৰ কিছু কিছু Sophistication। ফলত এই অঞ্চলৰ গীতত সৰল চতুঃস্বৰ আৰু পঞ্চস্বৰ সুৰৰ লগতে যথেষ্ট জটিল স্বৰ-সংযোজন আৰু ছন্দৰে সজ্জিত গীতো পোৱা যায়। বৰ্তমানে কামৰূপী লোকগীত বুলি চিহ্নিত গীতসমূহৰ বহুততেই স্বৰৰ গাঁথনিত হিন্দুস্থানী সাৰংগ জাতীয় ৰাগৰ আৰু কিছুমান আন আন ৰাগৰ স্বৰ-যোজনাৰ আভাস পোৱা যায়।

জনজাতীয় লোক-সংগীতৰ ভিতৰত বড়ো সুৰ মূলতঃ শুদ্ধ ঠাটৰ পঞ্চস্বৰযুক্ত—স ৰ ম প ধ। কিন্তু মুদাৰাত কোমল নিখাদ ব্যৱহাৰ হয়। সুৰৰ গতি এনে ধৰণৰ—সম, ধধম, র্স, ৰ্ৰর্সৰ্, ধর্সধ, ম, ৰসৰ, ণৰস, স।

ৰাভা সুৰো পঞ্চস্বৰযুক্ত। কিন্তু ইয়াত মধ্যমৰ ব্যৱহাৰ নাই। অৱৰোহণত শুদ্ধ নিখাদ লাগে। সগপ, ধর্স, নধপ, ধধ, পধপগ, পগস, গস—ৰাভা লোক-সংগীতৰ স্বৰ-যোজন মুটামুটিকৈ এনে ধৰণৰ।

মিচিং সুৰতো ওপৰত কোৱা স্বৰবিলাকেই ব্যৱহাৰ হয়, কিন্তু মিচিং সুৰৰ গতি সুকীয়া। তাত এই স্বৰবোৰৰ ভিন্ন ধৰণৰ সংযোজনৰ ফলত সুৰৰ ভিন্ন চৰিত্ৰ ফুটি উঠে; যেনে—পর্সর্স, প, পধপধপ, মৰৰম, ৰসনস, স। বহু ক্ষেত্ৰত আকৌ বিহু সুৰৰ স্বৰ-বিন্যাসেই বিশেষ ভংগীৰে সৈতে ব্যৱহাৰ হয়।

দেখা যায় যে, বড়ো সুৰত দুৰ্গা ৰাগৰ আৰু ৰাভা সুৰত ভূপালী ৰাগৰ স্বৰৰ প্ৰাধান্য আছে। কিন্তু এইখিনিতে এটা কথা স্পষ্ট কৰি লোৱা উচিত হ'ব। আমি কোনো কোনো লোক-সংগীতৰ সুৰৰ সন্দৰ্ভত কোনো কোনো

৪। "....ভাওয়াইয়াও....খাম্বাজ ঠাটের মধ্যেই পড়ছে। কিন্তু তার ধরটা স্বতন্ত্র। ভাটিয়ালী চড়ার সা থেকে কোমল নিখাদ স্পর্শ ক'রে নেমে আশে, কিন্তু ভাওয়াইর আরোহণ চড়ার সা-তে আক যেতে' চায় না—কোমল নিখাদে দীর্ঘ বিরাম নিয়ে ফিরে আসে। কিন্তু ভাটিয়ালীর মতো উদারার ধৈবতে নেমে আসে না, মুদারর ষড়জে এসেই বিরাম নেয়।" হেমাঙ্গ বিশ্বাসৰ পূৰ্বোক্ত প্ৰবন্ধ দ্ৰষ্টব্য।

উত্তৰ ভাৰতীয় ৰাগৰ নামৰ উল্লেখ কৰিছোঁ যদিও সি অকল পৰিচয় দিবৰ উদ্দেশ্যেৰেহে, তাতকৈ ঘনিষ্ঠ সম্পৰ্কৰ সংকেত দিবলৈ নহয়। লোক-সংগীতত ব্যৱহৃত হোৱা স্বৰৰ প্ৰাধান্যৰ পৰাই সেইবোৰক কোনো বিশেষ ৰাগৰ প্ৰকৃতি আৰোপ কৰিবলৈ গ'লে লোক-সংগীতৰ বিচাৰতো ভ্ৰান্তিমূলক হয়েই, তেনে কৰাটো সংগীত বিজ্ঞানসন্মতো নহয়। এই সন্দৰ্ভত তলৰ উক্তি দুটি প্ৰণিধানযোগ্য—

'....ভাৰতীয় ৰাগ-সংগীতৰ স্বৰ-সংযোজনৰ ক্ষেত্ৰ ইমান বিশদ আৰু বহল যে যিকোনো সুৰতেই আমি অলপ নহয় অলপ কোনো এটা ৰাগৰ আভাস পাম। উদাহৰণস্বৰূপে বড়ো সুৰবিলাকৰ প্ৰায়বিলাকতে সা ৰে পা ধা, এনে ধৰণৰ স্বৰ-সংযোজনা দেখা যায়। সেই বুলি বড়ো সুৰক আমি দুৰ্গা বা তেনে ধৰণৰ ৰাগৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত বুলি ক'ব নোৱাৰো। অসমত প্ৰচলিত বহুতো লোকগীত বা ভক্তিমূলক গীতিৰ স্বৰ-সংযোজনাত উত্তৰ ভাৰতীয় বা কৰ্ণাটকী ৰাগৰ ছাঁ দেখা পালে তাত ৰাগ-সংগীতৰ প্ৰভাৱ পৰা বুলি ভাবিলে ভুল কৰা হ'ব।'[৫]

'...কোন লোক-সঙ্গীতকে, মার্গ সঙ্গীতের রাগের কোন রাগের সঙ্গে সাদৃশ্য পেলেই, কি সেই নামে ভূষিত করা উচিত? তা হলে নেপালের অধিকাংশ সুরকে দুর্গা বা ভূপালী রাগে ফেলতে হয়, আসামের বিহুকে ধানি রাগ বলতে হয়।'[৬]

প্ৰকৃততে লোক-সংগীতৰ বৈশিষ্ট্য অকল স্বৰ-সংযোজনৰ ৰীতিৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ নকৰে। স্বৰ-বিন্যাসৰ উপৰিও বিশেষ ধৰণৰ গায়ন-ভংগী, বিশেষ ধৰণৰ স্বৰ-প্ৰক্ষেপণ ৰীতি, উচ্চাৰণৰে সৈতে বিশেষ ধৰণৰ ধ্বনি প্ৰয়োগ, তাৰ লগতে বিশেষ ধৰণৰ বাদ্য সংগতি— এই সকলোবিলাক লৈহে লোক-সংগীতৰ বৈশিষ্ট্য পৰিস্ফুট হয়।[৭] তদুপৰি লোক-সংগীতৰ আবেদন বহু সময়ত বিশুদ্ধ সংগীত বিজ্ঞানৰ অন্তৰ্ভুক্ত বিচাৰ ভিত্তিৰ বাহিৰেও পৰিৱেশ, ধৰ্মীয় বা অন্যান্য অনুভূতিৰ তীব্ৰতা, শিল্পী-শ্ৰোতাৰ মাজৰ সমমৰ্মিতা আদি উপাদানৰ ওপৰতো নিৰ্ভৰ কৰে।

৫। বীৰেন্দ্ৰ কুমাৰ ফুকন আৰু পুৰুষোত্তম দাসৰ টোকা, *স্বৰবেখাত বৰগীতৰ প্ৰতিবেদন*ঃ সাধাৰণ, পৃষ্ঠা ২২, দ্ৰষ্টব্য।
৬। হেমাংগ বিশ্বাস—পূৰ্বোক্ত প্ৰবন্ধ
৭। 'রাগের....স্বরবিন্যাসে পল্লীসুরের শ্রেণীবিভাগ হ'তে পারে না। তার মূল জিনিস আঞ্চলিক গায়কী, স্বরের রূপ ভেদ timber বা আঞ্চলিক চলনভঙ্গি, ছন্দ এবং উপভাষাগত ফোনেটিক্স বা ধ্বনি-বিজ্ঞান intonation ও বা বাগ্‌ভঙ্গি ইত্যাদি।' হেমাঙ্গ বিশ্বাসৰ পূৰ্বোক্ত প্ৰবন্ধ।

।। ৬ ।।
অসমৰ বাদ্যযন্ত্ৰ

'....আনো বাদ্য অসংখ্য বাজয়।'

সংগীত বুলিলে যে ভাৰতীয় পৰম্পৰামতে গীত, বাদ্য আৰু নৃত্যকো বুজায় সেইটো আমি দেখিছো। অসমতো প্ৰাচীন কালৰ পৰা চলি অহা সংগীত-চৰ্চাৰ যিবিলাক উদাহৰণ আমি দিছো সেইবিলাকৰ লগত স্বাভাৱিকতে বাদ্য-সংগীতো জড়িত। গীতৰ লগৰ সংগতি ৰক্ষাৰ কাৰণে আৰু নৃত্যৰ সহযোগী হিচাপেও বাদ্য-সংগীত অপৰিহাৰ্য হয়েই, তদুপৰি স্বতন্ত্ৰ সংগীত-সৃষ্টি হিচাপেও বাদ্য-সংগীতৰ স্থান কম গুৰুত্বপূৰ্ণ নহয়।

বাদ্য-সংগীতৰ সৃষ্টি কৰিবৰ কাৰণে স্বাভাৱিকতে বিভিন্ন ধৰণৰ বাদ্যযন্ত্ৰ অসমত প্ৰাচীন কালৰ পৰা ব্যৱহৃত হৈছিল। লিপি, ফলি আৰু প্ৰাচীন পুথিৰ উল্লেখৰ পৰা আৰু পুৰণি মূৰ্তি আৰু চিত্ৰৰ পৰা অতীতত অসমত প্ৰচলিত বাদ্যযন্ত্ৰৰ আকৃতি-প্ৰকৃতি সম্পৰ্কে কিছু ধাৰণা কৰিব পাৰি। তেজপুৰ, শিৱসাগৰ, কামাখ্যা আদিৰ প্ৰাচীন মূৰ্তিৰ হাতত যিবোৰ বাদ্যযন্ত্ৰ দেখা যায় তাৰ ভিতৰত বীণা, কালি, ঢোল আৰু ডম্বৰুৱেই প্ৰধান।[1] পুৰণি পুথি-চিত্ৰত শিঙা, শঙ্খ, বাঁহী, খোল, তাল আদি বজোৱা পুৰুষ-স্ত্ৰীৰ বিভিন্ন ভংগীৰ দৃশ্য দেখা যায়।

বিভিন্ন সময়ত ৰচিত পুৰণি পুথিত বিচিত্ৰ ধৰণৰ বাদ্যযন্ত্ৰৰ নামৰ যি দীঘলীয়া তালিকা পোৱা যায়, তাৰে কিছুমানৰ উল্লেখ গতানুগতিক সাহিত্যিক পৰম্পৰাজনিত বুলি ধৰি ল'লেও, তাৰ পৰা অসমত আগৰ কালত ব্যৱহৃত হোৱা বাদ্যযন্ত্ৰৰ সংখ্যা আৰু বৈচিত্ৰ্য যে বুজন পৰিমাণৰ আছিল, সেই কথা সিদ্ধ হয়।

১। Birinchi Kumar Barua : *A Cultural History of Assam*, (Fine Arts অংশ Chapter VII) দ্ৰষ্টব্য। উক্ত গ্ৰন্থৰ পৰিশিষ্টত (Appendix III) অসমৰ বাদ্যযন্ত্ৰৰ বিষয়ে এটি সুন্দৰ টোকা আছে। ড° বৰুৱাৰ *অসমৰ লোক-সংস্কৃতি* নামৰ গ্ৰন্থৰ বাদ্যযন্ত্ৰ শীৰ্ষক অধ্যায় আৰু যুগল দাসৰ *অসমৰ লোক-কলা গ্ৰন্থ*ৰ বাদ্যযন্ত্ৰৰ অধ্যায়তো অসমৰ বাদ্যযন্ত্ৰ সম্পৰ্কে ভালেখিনি তথ্য আছে।

১৩ শ শতাব্দীত ৰচিত মাধৱ কন্দলীৰ ৰামায়ণত আছে—

বীৰ ঢাক ঢোল বাজে তবল ডগৰ দণ্ডি
শবদ শুনিয়া কোলাহল।
ভেমচা ক্ষেমচা চয় ঝাঝাৰ ৰেমচি বাজে
ৰামতাল আৰু কৰতাল।।
টোকাৰি কেন্দৰা ৰুদ্ৰ বিপিঞ্চি দোতৰা বাজে
বীণা বাঁশী দোশৰি মোহৰি।
জিজিৰা কাহালি শিঙ্গা ভেৰী ডাকে নিৰন্তৰ
স্বৰ্গভুৱনৰো গৈলা পুৰি।।

আকৌ যুদ্ধ প্ৰসংগত পোৱা যায়—

কাহালি মুহোৰি ভেৰী শব্দ তুমুল।
দুন্দুভি মৃদঙ্গ দাম বাজে ঢাক ঢোল।।

মাধদেৱৰ (১৬ শ শতাব্দী) বৰগীতত বাদ্যযন্ত্ৰৰ বিৱৰণ —

শঙ্খ মৃদঙ্গ মুৰজধ্বনি বাজত
দুমদুম দুন্দুভি ঢোলে।
পঞ্চ শবদে[2] শুভ মিলন মহোৎসৱ
জয় জয় ৰাঘৱ বোলে।।

আকৌ ঃ

ৰুদ্ৰ কবিলাস বিপিঞ্চি ৰবাব
শৰদ স্বৰমণ্ডলে।
মধুৰ মৃদঙ্গ মন্দিৰা উপাঙ্গ
বহু বাদ্য সুমঙ্গলে।।

১৮ শ শতাব্দীৰ দৰঙ্গ ৰাজবংশাৱলীত থকা বাদ্যযন্ত্ৰৰ বিৱৰণ এনে ধৰণৰ—

"শঙ্খ ঘণ্টা কৰতাল দুন্দুভি বজাৱে ভাল
ঢাক ঢোল ডগৰ নাগাৰা।

২। প্ৰাচীন পৰম্পৰা অনুসৰি শুভ কাৰ্যত বজোৱা পাঁচোটা বাদ্যযন্ত্ৰক একেলগে 'পঞ্চ মহাশব্দ' বোলা হৈছিল।

ৰামবেনা কবিলাস যাহাৰ মধুৰ ভাল
খঞ্জৰীকা মোহৰী দোতাৰা।।
ৰবাব সাৰিণ্ডা বাঁশী ঝিলি ঝিঞ্জিৰিকা ৰাশি
ৰুদ্রক টোকাৰী বাৰে তুড়ি।
মৃদঙ্গ মন্দিৰা খোল ধোমচিৰ শুনি ৰোল
গোগোনা যে বজাৱে মুৰুৰী।।
উপাঙ্গ যে বৰকাঙক্ষ মচুৱাই বাজে জম্ফ
জয় কালি বজাৱয় ভেৰী।।
ৰামশিঙ্গা ৰামতাল ঝোঞ্জৰা বজাৱে ভাল
গোমুখ বজাৱে উচ্চ কৰি।।
বীৰকালি সিংঘবান তবল বজাৱে ঘন
পূৰয় অম্বৰু বাদ্য চয়।
পালি ৰণ শব্দ আতি দোচৰি ঢোলক জাতি
আনো বাদ্য অসংখ্য বাজয়।।"

একেখন পুথিত পোৱা বাদ্যযন্ত্ৰ আন এখনৰ তালিকা—
"শঙ্খ ঘণ্টা ঢাক ঢোল শিঙ্গা কালি ভেৰী।
জয়কালি ৰামবেণা বজাৱে মহৰি।।
খোল কৰতাল বাৰে নাগাৰা মৃদঙ্গ।
দোতাৰা সাৰিন্দা বাঁশী ৰবাব উপাঙ্গ।।
ৰামতাল ৰামবীণা বাৰে বৰকাঙ্খ।
সপ্তস্বৰা কলন্দাৰ বজাৱে অসংখ্য।।"

এইবোৰৰ উপৰি প্ৰাচীন অসমীয়া সাহিত্যত ভামৰি, ভাণ্ডি বেণা, বেণী, ভেমেচি, দণ্ডি, মুৰুয়া, পণৱ, ৰেমচি, টকা, টুপেচি, তুৰ্য্য আদি যন্ত্ৰৰ নাম পোৱা যায়।

ওপৰৰ বাদ্যযন্ত্ৰবিলাকৰ ভিতৰত কিছুমান আজি অপ্ৰচলিত আৰু দুই-এটা অজ্ঞাত বা অপৰিচিত। বেণা, সাৰিণ্ডা (চাৰিন্দা), টোকাৰী, দোতাৰা, গোগোনা (গগণা) টকা আদি দেখদেখকৈ থলুৱা যন্ত্ৰ। শৰদ (সৰোদ?), স্বৰমণ্ডল, ৰবাব আদিৰ স্থান আজিৰ অসমত প্ৰায় নায়েই যদিও আগতে আছিল বুলি ধৰি

ল'ব পাৰি। অন্ততঃ ৰবাবৰ ব্যৱহাৰ যে হৈছিল সেই বিষয়ে তথ্য আমি পাইছো।

এতিয়া আমি বৰ্তমানে অসমৰ থলুৱা সংগীতৰ লগত ব্যৱহৃত বিভিন্ন বাদ্যযন্ত্ৰৰ লেখ ল'বৰ যত্ন কৰোহক।

সংগীতশাস্ত্ৰ অনুসৰি বাদ্যযন্ত্ৰসমূহক চাৰি শ্ৰেণীত ভাগ কৰা হয়—তত্ (তাঁৰৰ যন্ত্ৰ), সুষিৰ ফুঁদি বজোৱা যন্ত্ৰ, আনদ্ধ (জন্তুৰ ছালেৰে ছোৱা যন্ত্ৰ) আৰু ঘন (ধাতুৰে নিৰ্মিত যন্ত্ৰ)। আমি আমাৰ থলুৱা যন্ত্ৰবোৰকো এই চাৰি শ্ৰেণীৰ ভিতৰত ভিতৰুৱা কৰি আলোচনা কৰিম।

তত্ (তাঁৰৰ যন্ত্ৰ)

দোতাৰা (টোকাৰি) ঃ অসমৰ বিভিন্ন অঞ্চলত প্ৰচলিত তাঁৰৰ যন্ত্ৰৰ ভিতৰত দোতাৰাই আটাইতকৈ জনপ্ৰিয়। নামনি অঞ্চলৰ লোকগীতত দোতাৰাখন প্ৰায় অপৰিহাৰ্য। উজনিত এই যন্ত্ৰৰেই নাম টোকাৰী (গড় সামান্য সুকীয়া)। এই চাৰি তাঁৰৰ বাদ্যযন্ত্ৰত মাজৰ তাঁৰ দুডালে মূল সুৰ ৰক্ষা কৰে আৰু বাকী দুডালে ক্ৰমে উচ্চ আৰু নিম্নস্বৰ উৎপাদনত ব্যৱহৃত হয়। দোতাৰাই সুৰৰ লগতে ছন্দৰ সংগতিও ৰক্ষা কৰে।

বেণা বা বীণ ঃ বেণা এডাল তাঁৰত ৰেপি বজোৱা যন্ত্ৰ। ব'ৰাগীয়ে বজোৱা বীণ এইখনেই পিছে গোৱালপাৰা অঞ্চলৰ বাহিৰে অসমৰ অন্যান্য ঠাইত এই যন্ত্ৰৰ ব্যৱহাৰ প্ৰায় উঠি গৈছে। গোৱালপাৰা অঞ্চলতো অকল 'কুশল গান' নামৰ অনুষ্ঠানৰ লগতহে এই যন্ত্ৰৰ ব্যৱহাৰ (থলুৱা নাম বেণা) এতিয়া কিছু কিছু দেখা যায়।

চাৰিন্দা ঃ ইও এবিধ ৰেপি বজোৱা তাঁৰৰ যন্ত্ৰ। ইয়াৰ ব্যৱহাৰ নামনিত ঘাইকৈ বড়োসকলৰ ভিতৰত সৰহ। বড়োসকলে ইয়াক ছেৰ্জা বোলে। বৰগীতৰ লগতো চাৰিন্দা (চাৰেংদাৰ) ব্যৱহাৰ হোৱাৰ কথা অইন প্ৰসংগত ইতিমধ্যে কোৱা হৈছে।[৩]

লাও টোকাৰী, একতাৰা ঃ লাওৰ খোলাৰ লগত এডাল তাঁৰ বান্ধি এটা আঙুলিৰে মাত উলিওৱা এই সৰল যন্ত্ৰটোও সাধাৰণতে ব'ৰাগীজাতীয় গায়কে ব্যৱহাৰ কৰে।

সুষিৰ (ফুঁ দি বজোৱা যন্ত্ৰ)

পেঁপা, শিঙা ঃ ফুঁ দি বজোৱা যন্ত্ৰৰ ভিতৰত অসমৰ থলুৱা সংগীত সম্ভৱ

৩। তাঁৰৰ যন্ত্ৰৰ যদিও অসমৰ দোতাৰা, চাৰিন্দা আদিত সাধাৰণতে মুগা সূতাৰহে ব্যৱহাৰ হয়।

পেঁপাটোৱেই আটাইতকৈ জনপ্ৰিয় আৰু নিজস্ব বৈশিষ্ট্যযুক্ত। খাগৰি বা নলৰ মূল স্বৰ-যন্ত্ৰটো সাজি ম'হৰ শিং বা আন নলী লগাই পেঁপা তৈয়াৰ হয়। বিহু সংগীতত পেঁপাৰ স্থান অতি মহত্বপূৰ্ণ। শিঙাও পেঁপাৰেই এটা সংস্কৰণ। সংগীত সৃষ্টি কৰাৰ উপৰি সামাজিক আৰু ধৰ্মীয় ক্ৰিয়া আচাৰৰ অংগ হিচাপেও শিঙা জাতীয় বাদ্যৰ ব্যৱহাৰ হয়।

কালি, ছানাই : কালিৰ ধ্বনি সৃষ্টিৰ ৰীতিও বহুখিনি পেঁপাৰ নিচিনাই। কিন্তু পেঁপাৰ তুলনাত কালিৰ সংগীত উৎপাদন-যোগ্যতা অধিক। প্ৰাচীন কালৰ পৰা অসমত কালি জাতীয় বাদ্য থকাৰ উল্লেখ এই খণ্ডৰ আৰম্ভণিতে কৰা হৈছে। আজিকালিও অৱশ্যে বিয়া-বাৰু আদি উৎসৱ উপলক্ষে কেতিয়াবা ঢুলীয়া দলৰ লগত নিয়ম ৰক্ষাৰ বাবে কালীয়া থাকে। কিন্তু সুৰ সৃষ্টিৰ তেনে বৈচিত্ৰ্য দেখা নাযায়। গোৱালপাৰা অঞ্চলত কালিক ছানাই বোলা হয় আৰু বহু সময়ত বিয়া-বাৰুত বজোৱা ছানাইৰ সুৰ প্ৰাণস্পৰ্শী হয়।

বাঁহী : প্ৰাচীন কালৰ পৰা বাঁহী সৰ্বজনপ্ৰিয় সুষিৰ যন্ত্ৰ। বিশেষকৈ কৃষ্ণৰ লগত যুক্ত হোৱাৰ কাৰণে বৈষ্ণৱ সাহিত্যত আৰু লোকগীতত বংশী, মুৰুলী বা বেণুৰ উল্লেখ অতি সঘন। কিন্তু বাস্তৱ ক্ষেত্ৰ ত অসমত বৈষ্ণৱ পৰম্পৰাগত লালিত অজনজাতীয় সমাজৰ তুলনাত জনজাতীয় গোষ্ঠীবিলাকৰ মাজতহে বাঁহীৰ স্থান অধিক গুৰুত্বপূৰ্ণ আৰু ইয়াৰ প্ৰচলন ব্যাপক।

অবিভক্ত গোৱালপাৰা জিলাৰ পশ্চিম খণ্ডত চলা এক বিশেষ ধৰণৰ বাঁহী হ'ল মুখ বাঁশী বা বম বাঁশী। বিশেষকৈ মনসা পূজাৰ লগত জড়িত সংগীতানুষ্ঠানত ব্যৱহৃত এই বিধ বাঁহীত এমূৰে এটা খলপা লগোৱা থাকে য'ত মুখ দি ফুঁ দিলে কিছু বতাহ বৈ যায় আৰু কিছুদূৰ সাপ বাজীকৰৰ লাওৰ পেঁপাৰ নিচিনাকৈ ছিগি নোযোৱা সুৰ তোলে।

আনদ্ধ যন্ত্ৰ (ছালেৰে ছাই লোৱা যন্ত্ৰ)

অসমত ব্যৱহৃত বাদ্যযন্ত্ৰৰ ভিতৰত ঢোলজাতীয় আনদ্ধ যন্ত্ৰৰেই সংখ্যা আৰু গুৰুত্ব আটাইতকৈ সৰহ। প্ৰতিটো জনজাতীয় গোষ্ঠীৰে নিজৰ নিজৰ বিশেষ ধৰণৰ এক বা একাধিক ঢোল আছে। অজনজাতীয় সমাজতো বিহু ঢোলৰ উপৰি অন্যান্য প্ৰকাৰৰ বিবিধ ঢোলৰ প্ৰচলন আছে।

খোল : উচ্চাংগ সংগীত বাদ্য হিচাপে অসমত খোলৰ বিশেষ স্থান আছে। সত্ৰীয়া সংগীতত হোৱা সূক্ষ্ম আৰু কৌশলপূৰ্ণ ব্যৱহাৰে খোলক প্ৰকৃতিতে

একক কৰি ৰাখিছে। খোল আৰু মৃদং (বা মৃদংগ) একে জাতীয় যন্ত্ৰ যদিও দুয়োৰে ভিতৰত সামান্য পাৰ্থক্য আছে। খোলৰ খোলাটো মাটিৰে বা কাঠেৰে সজা। মৃদংগৰো ব্যুৎপত্তিগত অৰ্থ মাটিৰে নিৰ্মিত (মৃৎ + অংগ); কিন্তু মৃদং বোলোতে বহু সময়ত কাঠৰ খোলাকহে বুজায়। সাধাৰণতে মায়ামৰীয়া সত্ৰসমূহত মৃদং সৰহকৈ ব্যৱহাৰ হয়। অন্যান্য সত্ৰত খোলেই সঞ্চালনিকৈ চলে।

পূৰ্ব ভাৰতৰ বংগ, মণিপুৰ, উড়িষ্যা আদিকো ভক্তি সংগীতৰ খোলৰ ব্যাপক ব্যৱহাৰ আছে। কিন্তু অসমৰ খোলৰ নিৰ্মাণৰ বিশেষত্ব আছে। উত্তম খোলৰ জোখ আদি নিৰ্দিষ্ট। *কথা-গুৰুচৰিত*ৰ মতে শংকৰদেৱে কপিলীমুখৰ কুমাৰৰ হতুৱাই খোল গঢ়াই লৈছিল, যাৰ সোঁহাতৰ আৰু বাওঁহাতৰ মুখৰ জোখ আছিল ক্ৰমে ৭ আঙুল আৰু ১৩ আঙুল। খোল সাধাৰণতে আঢ়ৈ ফুটমান দীঘল হয়। গঢ় অনুসৰি মৃদং দুবিধ হয়—চিতলমুৰীয়া (চিতলমাছৰ দৰে ভাঁজ থকা আকাৰৰ) আৰু জবাকলীয়া (জবা টেঙাৰ কলিৰ আকৃতিৰ)।

ঢোল : ঢোল বহু প্ৰকাৰৰ আছে। বিহুগীত নৃত্যৰ অনুষংগ হিচাপে বিহু ঢোলৰ ছেও অপৰিহাৰ্য। এইবিধ সৰু ঢোলত পাঁকৈত ঢুলীয়াই তোলা ছেওৰ ছন্দ আৰু ধ্বনি বৈচিত্ৰ্যই চমক লগাই দিব পাৰে। উজনিৰ ওজা-ঢুলীয়াই এই বিধত আৰু তাতকৈ ডাঙৰ ঢোলত অতি কৌশলেৰে বিবিধ বাজনা তোলে।

নামনি অসমত বিহু ঢোলৰ প্ৰচলন নাই। কিন্তু কামৰূপ আৰু দৰং অঞ্চলৰ ঢুলীয়া আৰু ভাৱৰীয়া দলে সৰু ঢোলৰ পৰা আৰম্ভ কৰি বিৰাট আকাৰৰ ঢোল বজায়, যাৰ ভিতৰত একোটা বৰঢোল দীঘলে ৩-৪ হাত আৰু বেৰ এক-ডেৰ হাতমান হয়।

জয় ঢোল আকাৰত অলপ সৰু। ইয়াক দেওধনী নৃত্যৰ লগত ঢুলীয়াই নিজেও নাচি নাচি বিচিত্ৰ ছন্দত বজায়।[৪]

ঢেপা ঢোল বিশেষকৈ দৰং অঞ্চলত প্ৰচলিত। দুতৰপ ছালৰ মাজত পানী ভৰাই লৈ বজোৱা এইবিধ ঢোলৰ মাত গুৰু-গম্ভীৰ।

নামনিত বিশেষকৈ বিয়াই-সবাহে বজোৱা ঢুলীয়া দলত চেপেটা এফলীয়া মাৰিৰে কোবোৱা ঢোল (থলুৱা নাম কৰা) ব্যৱহাৰ হয়। ঢোল-কৰ্‌কা-ছানাই

৪। নবীনচন্দ্ৰ শৰ্মা : 'মঙ্গলদৈৰ ওজা-পালি আৰু দেওধনী', দৰঙ্গ স্মৃতি, স্মৃতিগ্ৰন্থ, অসম সাহিত্য সভা, ৪১শ অধিবেশনৰ স্মৃতিগ্ৰন্থ।
তৰুণ শৰ্মা : 'দেওধনী নৃত্য', দৈনিক অসম, ১০ ফেব্ৰুৱাৰি, ১৯৭৪

আদিৰ দ্বাৰা সন্মিলিত সংগীত সৃষ্টি বহু সময়ত অতি চিত্তাকৰ্ষক হয়।

ডগৰ, খঞ্জৰী ঃ এপিঠীয়া ঢোলৰ দৰে এহাতেৰে হাতত লৈ আনহাতৰ আঙুলিৰে বজোৱা সৰু আনদ্ধ যন্ত্ৰ। কামৰূপীয়া লোকগীতত ইয়াৰ ব্যৱহাৰ ব্যাপক।

ঢাক ঃ অসমৰ থলুৱা বাদ্যযন্ত্ৰ হিচাপে সম্প্ৰতি একমাত্ৰ গোৱালপাৰা অঞ্চলতহে ঢাকৰ ব্যৱহাৰ আছে। বিশেষকৈ পশ্চিম প্ৰান্তৰ বিভিন্ন পূজা-পাৰ্বণত ঢাকৰ বাদ্য অত্যাৱশ্যকীয়। এই অঞ্চলৰ কালী-চণ্ডীনাচ, কাতি পূজাৰ নাচ আদি নৃত্যৰ সৌন্দৰ্য ঢাকৰ সংগতিপূৰ্ণ বাদ্যৰ সহযোগতহে ফুটি উঠে।

নাগাৰা ঃ নাগাৰা শব্দটো নক্বাৰাৰ পৰা অহা। খুব সম্ভৱ যন্ত্ৰটোও এসময়ত পশ্চিমৰ পৰা আহি থলুৱা সংস্কৃতিত নিগাজী হৈ বহে। নাম গোৱাত নাগাৰা অতি ব্যাপকভাৱে ব্যৱহৃত হয়। বিশেষকৈ কামৰূপৰ নাগাৰা নামৰ ছেওৰ যথেষ্ট আকৰ্ষণীয় বৈচিত্ৰ্য আছে।[৫]

ঘনবাদ্য ঃ

তাল ঃ ঘনবাদ্যৰ ভিতৰত অসমত আটাইতকৈ বেছি ব্যৱহাৰ হয় ডাঙৰৰ পৰা সৰুলৈকে বিবিধ প্ৰকাৰৰ তাল।

ভোৰ-তাল বৃহৎ আকাৰৰ তাল। বৈষ্ণৱ নাম-প্ৰসংগত ইয়াৰ স্থান অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ। ই খুব সম্ভৱ মূলতঃ তিব্বতীয়া বা ভোট বাদ্য আছিল। ভোট তালৰ পৰা ভোৰ তাল হোৱা বুলি পণ্ডিতসকলে অনুমান কৰে।

বৰগীতৰ লগত বজোৱা তালৰ নাম পাতি তাল বা খেৰেঙী তাল। ই ভোৰ তালতকৈ বহুত সৰু আৰু পাতল। বজাওঁতে খেৰেং খেৰেং শব্দ কৰে বুলিয়েই সম্ভৱ ইয়াৰ নাম খেৰেঙী হ'ল।

একেবাৰে সৰুবিধ তালৰ নাম খুটি তাল। ই মন্দিৰা জাতীয়। ওজাপালিয়ে ব্যৱহাৰ কৰা তাল এই শ্ৰেণীৰ। অৱশ্যে বিয়াহৰ ওজাপালিৰ তাল আৰু সুকনান্নীৰ ওজাপালিৰ তালৰ গঠনত সামান্য পাৰ্থক্য আছে।

জুনুকা ঃ গীত-বাদ্যৰ লগত জুনুকাৰ ব্যৱহাৰ হ'লে সিও ঘাত বাদ্যৰ অন্তৰ্গত হয়। এনে বাদ্যৰ উদাহৰণ পুৰণি ৰচনাত প্ৰচুৰ আছে। এতিয়াও ব্যাসৰ ওজাই আৰু কিছুমান লোক-নৃত্যৰ শিল্পীয়ে নেপুৰ আৰু জুনুকাৰ ব্যৱহাৰ কৰে। পুৰণি ৰচনাত কিংকিনী, সৰু টিলিঙা আৰু নূপুৰৰ সঘন উল্লেখ আছে।

৫। সূৰ্য্য দাস ঃ 'অসমীয়া দল নাম', নীলাচল, ৬ষ্ঠ বছৰ, ১ম সংখ্যা।

কাঁহ ঃ কাঁহ (বৰ কাঁহ, সৰু কাঁহ), ঘণ্টা আদি বাদ্যযন্ত্ৰ হ'লেও সংগীতৰ অনুষংগ হিচাপে অসমত এইবোৰৰ ব্যৱহাৰ কম। দুই-এক জনজাতীয় সমাজৰ সংগীততহে ইয়াৰ স্থান কিছু গুৰুত্বপূৰ্ণ।

তদুপৰি গগণা, টকা আদি বিশেষ ধৰণৰ বাদ্যযন্ত্ৰ যিবোৰৰ ওপৰত কৰাৰ দৰে শ্ৰেণীভুক্ত কৰা টান।

গগণাক মুখেৰে ফুঁ দি বজোৱা হয় যদিও ইয়াত থকা বাঁহৰ (বা লোৰ) পাতচটা আঙুলিৰে লৰাই থাকিব লাগে। সেইবাবে ইয়াক সুষিৰ যন্ত্ৰ বুলি কোৱা টান। আনহাতে টকা যদিও ধাতুৰে নিৰ্মিত নহয়, বাঁহৰহে, তথাপি তাল-ৰক্ষাত ইয়াৰ ব্যৱহাৰলৈ চাই ইয়াক ঘনবাদ্যৰ শাৰীত থ'ব পাৰি।

কেইটিমান জনজাতীয় গোষ্ঠীৰ নিজস্ব বাদ্যযন্ত্ৰ

বড়ো ঃ

খাম—খাম হ'ল বড়োসকলৰ বিশেষ ধৰণৰ ঢোল। ই আকাৰত যথেষ্ট ডাঙৰ।

জথা —ই সৰু আকাৰৰ মন্দিৰাজাতীয় তাল।

চিফুং —এইটোৱেই বড়োসকলৰ বিখ্যাত বাঁহী। পাঁচবিন্ধাৰ চিফুঙত তোলা বড়ো সুৰৰ অদ্ভুত মাদকতা আছে।

চেৰ্জা—চাৰিন্দা নামৰ যিটো তাঁৰৰ যন্ত্ৰৰ বৰ্ণনা আগতে দিয়া হৈছে তাৰ প্ৰচলন বড়োসকলৰ মাজত ব্যাপক। বড়োসকলে তাকেই চেৰ্জা বোলে।

থৰ্কা—বাঁহৰ টকাটোৰেই বড়ো নাম থৰ্কা।

ৰাভা ঃ

হেম/খাম—ৰাভা ঢাক বা মাদল। দীঘলীয়া গঢ়ৰ এই ঢোলটো প্ৰায় সকলো নৃত্য-গীততে লাগে।

ব্ৰাংছি—ৰাভা ব্ৰাংছি বা বাঁহী কেইবা প্ৰকাৰ। দুই, তিনি বা ততোধিক বিন্ধাৰ ৰাভাসকলৰ বিভিন্ন বাঁহী বিভিন্ন ৰাভা সুৰ তোলাৰ কাৰণে বিশেষ উপযোগী।

লাখৰ বাঁহী—লাখৰ শব্দৰ অৰ্থ গৰখীয়া। লাখৰ বাঁহী গৰখীয়া ল'ৰাই বজোৱা বিশেষ ধৰণৰ বাঁহী।

কাঢ়া নল বা খাৰা ব্ৰাংছি—কাঢ়া নল দীঘল নলবাঁহৰ ভিতৰৰ গাঁথি কৌশলেৰে ফুটাই সজা এক অদ্ভুত ধৰণৰ বাঁহী বা পেঁপা। ই দীঘলে ৭-৮ ফুটলৈ হয়। ইয়াৰ গাত কোনো বিন্ধা নাথাকে, ফুঁ দি বতাহ নিয়ন্ত্ৰণ কৰি ইয়াত সুৰ উলিওৱা হয়।

জাপ খাৰা বাঁহীকেইটা পাবো বাঁহৰ চুঙা জোৰা লগাই সজা কাঢ়াৰ দৰে দীঘল বাঁহী।

ছিঙ্গা—ম'হৰ শিঙৰ শিঙাটোৱেই হ'ল ৰাভাসকলৰ ছিঙ্গা।

দায়দি বা কাসি—দায়দি বা কাসি হ'ল কাঁহ। ৰাভা সংগীতত ইয়াৰ ব্যৱহাৰ যথেষ্ট পৰিমাণে হয়।

বুবুৰেঙা—টাঙা নামৰ এবিধ ঘাঁহৰ পৰা তৈয়াৰী বিশেষ ধৰণৰ ফুঁ দি বজোৱা বাদ্যযন্ত্ৰ।

মাঞ্চেলেঙ্কা—এডাল মাৰিত কাঠেৰে সজা চৰাইৰে সৈতে (মাঞ্চেলেঙ্কা = মাছৰোকা) তাঁতশালৰ নাচনীৰ দৰে জৰীৰে টানি ওপৰ-তল কৰি শব্দ উলিওৱা এবিধ জনপ্ৰিয় যন্ত্ৰ। ইয়াৰ সহায়ত তাল ৰখা হয়। সাধাৰণতে নাচৰ লগত ইয়াৰ ব্যৱহাৰ হয়।

বাদুং দুপ্পা বা বাগাডুং—বাঁহেৰে সজা তত্ সদৃশ বাদ্যযন্ত্ৰ। এপাব বাঁহৰ পৰা চাৰিডাল তাঁৰৰ দৰে আঁহ বাঁহপাবৰ গাত লাগি থকাকৈ উলিয়াই লোৱা হয়। বাঁহপাবৰ একাংশ চাঁচি সেই আঁহকেইডালক তাঁৰৰ দৰে টান কৰি লৈ মাৰিৰে কোবাই সুৰৰ তালে তালে সংগতি ৰাখি বজোৱা হয়।

তদুপৰি গমেনা (গগণা), গুগুমেল, গংগ্লেং (মাটিৰে সজা পেঁপা) আদি বাদ্য ৰাভাসকলে ব্যৱহাৰ কৰে।

ডিমাচা :

খ্ৰাম—ডিমাচাসকলৰ দীঘলীয়া ঢোল। সকলো নৃত্য-গীতত ই ব্যৱহৃত হয়।

মুৰি—দুই অংশযুক্ত কাঠৰ দীঘল পেঁপা। নৃত্য-সংগীতত ই অপৰিহাৰ্য। ইয়াৰ গঠন আৰু সুৰ বহুখিনি কালিৰ দৰে।

মুৰি-ৱাঠিছা—এইটো বাঁহেৰে সজা বিশেষ ধৰণৰ বাঁহী।

চুফিন—দুডাল বাঁহৰ নল লগলগাই তৈয়াৰ কৰা আন এক প্ৰকাৰৰ বাঁহী।

মিচিং :

দুম্-দুম্—দুম্-দুম্ বা ঢোল মিচিংসকলৰ অতি প্ৰিয় বাদ্যযন্ত্ৰ। দুই-এবিধৰ বাহিৰে প্ৰায় সকলো মিচিং নৃত্য-গীততে দুম্-দুম্ নহ'লে নচলে। বিশ্বাস কৰা হয় যে এই বাদ্য মিচিংসকলে ভৈয়ামলৈ অহাৰ পিছত[৬] কোনো এসময়ত

৬। এতিয়ালৈকে সংগৃহীত নৃতাত্ত্বিক তথ্যৰ পৰা প্ৰতীয়মান হয় যে, মিচিংসকল এসময়ত পাহাৰৰ পৰা নামি আহি ভৈয়ামত থাকিবলৈ লয়।

গ্ৰহণ কৰে আৰু ইয়েই তেওঁলোকৰ আমোদ-প্ৰমোদৰ প্ৰধান সহচৰ হৈ পৰে। মিচিং ডেকাৰ ঢোলৰ চাপৰত মাদকতা আছে।

তক্-তক্— বাঁহৰ টকা। গীত আৰু ঢোলৰ ছেৱৰ লগত তাল ৰাখিবলৈ ইয়াক প্ৰধানকৈ ব্যৱহাৰ কৰা হয়।

গুংগাং—গগণাক মিচিংসকলে গুংগাং বা গোংগোং বোলে। ই এসময়ত মিচিং ডেকা-গাভৰুৰ অতি প্ৰিয় বাদ্য আছিল আৰু ইয়াৰ সহায়ত প্ৰণয় বিনিময় চলিছিল।

পেম্পা—এইটো হ'ল ম'হৰ শিঙৰ পেঁপা। মিচিং বিহুৱা ডেকাই ইয়াক হেঁপাৰেহে বজায়। মিচিং পেম্পাৰ গঢ়ৰ অলপ বিশেষত্ব আছে। পেঁপাজাতীয় আন এবিধ বাদ্য হ'ল তুলু।

অজুক (এজুক) তাপং— সাপ-বাজীকৰৰ পেঁপাৰ দৰে তিতালাওৰ পৰা সজা এবিধ পেঁপা। আজিকালি লুপ্ত প্ৰায়।

দেন্-দুন—ই এবিধ টোকাৰীজাতীয় বাদ্য। আগৰ দিনত মিচিং ডেকাসকলে দীঘল পাবৰ বাঁহৰ পৰা ইয়াক সাজি লৈছিল।

দুম্পাক্—কুমলীয়া বাঁহৰ পৰা সজা এবিধ বাদ্য। সাধাৰণতে গৰখীয়া ল'ৰাই ভাদমহীয়া ইয়াক সাজি লৈ বজায়।

কেকুং (বীণ) আৰু টোকাৰী—এই দুবিধ যন্ত্ৰ পিছত সোমোৱা যদিও মিচিং সমাজত নিজস্ব হৈ পৰিছে।

লুপি—তালক মিচিং ভাষাত লুপি বোলে। ঢোলৰ ছেৱৰ লগত সংগতি ৰাখি তাল বজোৱা হয়।

লেনং—কাঁহজাতীয় বাদ্যক মিচিং ভাষাত লেনং বোলা হয়। লেনং তিনি প্ৰকাৰৰ। মাৰ্বং, ল'লং আৰু বালি।

দেও ঘণ্টা—ই সৰু টিলিঙাৰ দৰে। বিশেষ ধৰণৰ ধৰ্মীয় গীত গাওঁতে বজোৱা হয়।

কুৰুলি পুলি—মিচিং বাঁহী। কুৰুলি দুবিধ—পথালিকৈ বজোৱা (কেতপং) আৰু থিয়কৈ বজোৱা (তুতক)।

তদুপৰি কাৰ্বিসকলৰ 'থাৰ্লন' (বাঁহৰ নল), 'চেং' (ঢোল),'চেংবুৰুপ' (খালৈৰ আকৃতিৰ সৰু কাঠৰ ঢোল), তিৱাসকলৰ 'খ্ৰামবাৰ' (বৰঢোল), 'পিচুখ্ৰাম' (পাতি ঢোল, 'থুৰং', 'পংচি'—বাঁহী, পেঁপা) আদি উল্লেখযোগ্য বাদ্যযন্ত্ৰ।

।। ৭ ।।
পৰম্পৰাৰ পৰা আধুনিকতালৈ ঃ
পৰিৱৰ্তনৰ জোৱাৰ

আমাৰ জীৱনৰ ৰূপ, সমাজৰ ৰূপ সলনি হোৱাৰ লগে লগে সংগীতৰ ৰূপো সলনি হ'বই—আৰু নোহোৱাটোহে আচৰিত কথা। —জ্যোতিপ্ৰসাদ

আমি আগতেই দেখিছো যে খ্ৰীষ্টীয় অষ্টম-একাদশ শতিকাৰ ভিতৰত ৰচিত সুৰ-নিৰ্দেশ সম্বলিত চৰ্যাপদসমূহতেই অসমীয়া গীত ৰচনাৰ প্ৰাচীনতম স্পষ্ট নিদৰ্শন নিহিত আছে বুলি সাধাৰণভাৱে মানি লোৱা হয়—যদিও লগতে এইটোও স্বীকাৰ কৰা হয় যে, চৰ্যাগীতসমূহ অসম, বংগ আৰু উৰিষ্যাৰ উমৈহতীয়া উত্তৰাধিকাৰ। ইয়াৰ পিছৰ কেইটামান শতিকাত অসমত ৰচিত গীতৰ নিদৰ্শন পোৱা হোৱা নাই। তথাপিও অসমত গীত-ৰচনাৰ পৰম্পৰা চলি আছিল বুলি সহজেই অনুমান কৰিব পাৰি। পঞ্চদশ শতিকাত আৰম্ভ হোৱা নৱ-বৈষ্ণৱ আন্দোলনৰ যুগত শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱৰ অসাধাৰণ অৱদানেৰে পুষ্ট হৈ অসমীয়া গীতৰ বৃক্ষজুপি ফুলে-ফলে জাতিষ্কাৰ হৈ উঠে। বৰগীত, নাটৰ গীত, ভটিমা, কীৰ্ত্তন-ঘোষা, নাম-ঘোষাকে আদি কৰি বিভিন্ন গেয় ৰীতিৰ যি সমৃদ্ধ পৰম্পৰা গুৰু দুজনাৰ দ্বাৰা প্ৰৱৰ্তিত হৈছিল সি তেৰাসৱৰ তিৰোভাৱৰ পিছতো ভালেমান দিনলৈ সজীৱ হৈ আছিল। সমান্তৰালভাৱে পাঁচালী গীতসমূহৰ মাজেদিও সংগীত-আশ্ৰিত পৰিৱেশ্য ৰীতি সক্ৰিয় হৈ আছিল। এই সমৃদ্ধ থলুৱা ঐতিহ্যৰ লগতে মাজে মাজে যে, বহিৰাগত উপাদানৰ প্ৰৱেশ নঘটাকৈ থকা নাছিল, তাৰ সত্তেদো আমি ইতিমধ্যে পাইছো। এইদৰে গ্ৰহণ-পৰিৱৰ্তনৰ প্ৰক্ৰিয়াৰ মাজেদিও অসমীয়া গীত ৰচনাৰ পৰম্পৰাই নিজস্ব বৈশিষ্ট্য ৰক্ষা কৰি গৈছিল ঊনবিংশ শতিকাৰ আৰম্ভণিৰ সময়ছোৱালৈকে।

ঊনবিংশ শতিকাৰ তৃতীয়-চতুৰ্থ দশকত অসমৰ সামাজিক-সাংস্কৃতিক জীৱনত যি যুগান্তকাৰী পৰিৱৰ্তন ঘটে তাৰ লগত গীতি-সাহিত্য আৰু সংগীত-ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত হোৱা ৰূপান্তৰৰ কথাটোও সাঙোৰ খাই আছে। এই পৰিৱৰ্তনৰ

ঘুৰিতে আছিল উক্ত সময়ছোৱাত ঘটা দুটা প্ৰায় সমসাময়িক আৰু প্ৰায় সমানে শক্তিশালী ঘটনা। ইয়াৰ প্ৰথমটো হ'ল ব্ৰিটিছৰ দ্বাৰা অসম অধিকাৰ। সুদীৰ্ঘ ৰাজনৈতিক-সামাজিক অস্থিৰতাৰ পিছত ১৮২৬ চনৰ ইয়াণ্ডাবু সন্ধি মতে অসমৰ শাসনভাৰ ব্ৰিটিছৰ হাতলৈ যোৱাৰ ফলত অসমৰ প্ৰশাসনিক, ন্যায়িক, অৰ্থনৈতিক আৰু শৈক্ষিক আদি ব্যৱস্থাৰ আমূল পৰিৱৰ্তন সাধিত হয়। দ্বিতীয় ঘটনাটো হ'ল আমেৰিকান বেপ্টিষ্ট মিছনেৰীসকলে অসমত আৰম্ভ কৰা কৰ্ম তৎপৰতা—যি মূলতঃ ধৰ্মীয় উদ্দেশ্যেৰে প্ৰেৰিত হ'লেও শিক্ষা আৰু সংস্কৃতিৰ ক্ষেত্ৰত সুদূৰপ্ৰসাৰী প্ৰভাৱ পেলায়। ব্ৰিটিছ প্ৰশাসনৰ দ্বাৰা পঢ়াশালি আৰু কাছাৰীৰ পৰা নিৰ্বাসিত অসমীয়া ভাষাক মৰ্যাদাৰে সৈতে পুনঃপ্ৰতিষ্ঠা কৰা, আধুনিক ব্যাকৰণ, অভিধান আৰু পাঠ্যপুথিৰ প্ৰকাশেৰে শিক্ষাবিস্তাৰৰ পথ সুগম কৰা, *অৰুণোদই* সংবাদ-পত্ৰৰ প্ৰকাশৰ দ্বাৰা বৰ্হিজগতৰ লগত অসমৰ বৌদ্ধিক সংযোগ ঘটোৱা ইত্যাদি ধৰণৰ সেৱা আগবঢ়াই এই মিছনেৰীসকলে অসমৰ নৱজাগৰণৰ ক্ষেত্ৰ প্ৰস্তুত কৰে। আনহাতে ব্ৰিটিছ প্ৰশাসনে প্ৰৱৰ্তন কৰা নতুন শিক্ষা ব্যৱস্থাই নবীন চামক আধুনিক চিন্তা-চৰ্চাৰ লগত পৰিচিত হোৱাৰ সুযোগ আনি দিয়ে। কলিকতাত উচ্চ শিক্ষা লাভৰ কাৰণে যোৱা অসমীয়া যুৱ-সম্প্ৰদায়ে পাশ্চাত্য অনুপ্ৰাণিত বংগৰ নৱজাগৰণৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱিত হৈ আহে আৰু লগতে ব্ৰিটিছ প্ৰশাসনে নিজৰ সহায়ৰ বাবে অসমলৈ অনা বঙালীসকলৰ সংস্কৃতিবান চামৰ দৃষ্টান্তয়ো থলুৱা যুৱ-মানসিকতাক স্পৰ্শ কৰে। এই ধৰণৰ ঘটনাপ্ৰবাহৰ পৰিণতিস্বৰূপে অসমৰ সামাজিক-সাংস্কৃতিক জীৱনৰ বিভিন্ন দিশত নতুনত্বৰ ঢৌ আহে। অসমীয়া সংগীতৰ জগতকো সেই ঢৌৱে জোকাৰি যায়।

মিছনেৰীসকলে খ্ৰীষ্ট ধৰ্ম প্ৰচাৰৰ অৰ্থে পশ্চিমীয়া ধাৰাৰ ধৰ্মীয় সংগীতৰ প্ৰৱৰ্তন কৰে। ইংৰাজী hymn বা psalm জাতীয় প্ৰাৰ্থনা গীতৰ অসমীয়া অনুবাদ নাইবা সেই আৰ্হিত নতুনকৈ অসমীয়া ভাষাত ৰচিত গীত গীৰ্জাসমূহত ধৰ্মীয় উপলক্ষত গোৱা হ'বলৈ ধৰে। সেই সময়তে ৩৭৮ টা গীতৰ এটি সংকলন খ্ৰীষ্টীয় ধৰ্মগীত (Christian Hymnal in Assamese) প্ৰকাশিত হৈছিল (৫ম তাঙৰণ ১৯৭২ চন)। এনে গীতৰ দুটিমান নমুনা তলত দিয়া হ'ল—

'উঠা হে মন উঠা, দূৰ কৰা পাপ সংশয়
যীচু বলি চোৱা। তেওঁৰ তেজ মোৰ কাৰণে বয়;

মোৰ জামিন হৈ তেওঁ স্বৰ্গে গ'ল
মোৰ নাম তেওঁৰ হাতত লিখা হ'ল।'

—নাথান ব্ৰাউন

'কৰিম সন্ত লোকক মান
দুষ্ট লোকক নিদিম থান।
যীচুৰ নম্ৰ শিষ্য হ'ম
তেওঁৰ নাম লোকৰ আগত ক'ম।'

—মাইলচ্ ব্ৰন্‌চন।

'ঈশ্বৰ মন্দিৰলৈ যাওঁ
আহা হে ধাৰ্মিক গণ,
তাত সোমাই প্ৰভুৰ গুণ-যশ গাওঁ
হৈ সবে এক মন।'

—ফাৰৱেল।

এই জাতীয় কিছু গীত অৰুণোদইৰ পাততো প্ৰকাশিত হৈছিল। গীতসমূহৰ ৰচনা, সুৰ আৰু গায়ন-শৈলীৰ বিষয়ে অৰুণোদই গ্ৰন্থৰ পাতনিক মহেশ্বৰ নেওগে এইদৰে মন্তব্য দিছে—

> গীতসমূহৰ প্ৰায়খিনিয়েই ইংৰাজীত চলিত হৈ থকা গীতৰ পৰা অনূদিত আৰু সিবিলাক মূল পাশ্চাত্য সুৰতে গীতও হৈছিল আৰু হয়। কাৰ্ডিনেল নিউমেন, উইলিয়াম কাউপাৰ, চাৰ্লচ্ ৱেছলি, থমাচ কেন আদিৰ গীত আৰু বাইবেলৰ psalm বা আন কোনো খণ্ডৰ কবিতাৰ পৰা ভাঙনি সিবোৰৰ মূল অৱলম্বন। Latin Hymn, Austrian Hymn, Italian Hymn, Sicilian Hymn, Spanish Hymn আদি বিখ্যাত পদাৰ্থবো অনুবাদ ইয়াত সোমাইছে। এসময়ত ভাৰতীয় সংগীতৰ ৰাগত বা ঘোষা আদিৰ সুৰতো খ্ৰীষ্টীয় গীত ৰচিত হৈছিল। এই বিষয়ত সংকলনখনত (ওপৰত উল্লিখিত 'খ্ৰীষ্টীয় ধৰ্মগীত') সন্নিৱিষ্ট বিখ্যাত লক্ষ্মীৰাম বৰুৱাৰ গীতাৱলীৰ বিশেষ স্থান।[1]

১। মহেশ্বৰ নেওগ (সম্পা) *অৰুণোদই* (পাতনি, পৃষ্ঠা, ১৩৫)।

আকৌ ঃ

> অনূদিত গীতখিনিত অনেক সময়ত ইংৰাজীৰ হেঁচাটো ৰৈ গৈছে আৰু বেছিভাগ সময়ত অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দৰ লয়লৈ অনুবাদটিহঁত অহা নাই—কেতিয়াবা অসমীয়া ভাষাৰ ঠাঁচত সিহঁত সোমোৱা নাই, লাগিলে নতুন ৰচয়িতা আমেৰিকানেই হওক বা অসমীয়াই হওক।......এই বিষয়ত মাইলচ্ ব্ৰন্‌চনৰ গীতখিনিত কিন্তু ভাষা আৰু ছন্দৰ বিশেষ মাধুৰ্য অনুভৱ কৰিব পৰা যায়। চেপেল বা খ্ৰীষ্টীয়ান নামঘৰৰ প্ৰসংগত গাবৰ বেলা সকলোবোৰ খলা-বমা সমতল হৈ পৰে আৰু একোকে বিসদৃশ নালাগে। সেয়া হ'ল মহান কম্পোজাৰ বা সংগীত ৰচকসকলৰ সুৰৰ মায়াৰ পৰশ।[2]

ইয়াৰ পৰাই স্পষ্ট হৈ পৰে যে অসমত খ্ৰীষ্টীয় ধৰ্মীয় সংগীতৰ মাজেৰেই পশ্চিমীয়া সংগীতৰ প্ৰৱেশ ঘটে ঊনবিংশ শতিকাতে, যদিও সাধাৰণতে ধৰি লোৱা হয় যে সাম্প্ৰতিক কালতহে আমাৰ ইয়াত পশ্চিমীয়া সংগীতৰ আগমন ঘটিছে। যিহেতু অসমীয়া সমাজত খ্ৰীষ্ট ধৰ্মৰ প্ৰভাব অত্যন্ত সীমিত হৈ ৰ'ল, সেয়েহে এই নতুন ধাৰাৰ সংগীতৰ প্ৰভাৱো ব্যাপকভাৱে নপৰিল। অৱশ্যে অসমৰ খ্ৰীষ্টধৰ্মী সমাজৰ ভিতৰত এই পৰম্পৰা আজিকোপতি বৰ্তি আছে।

এই প্ৰসংগত বিশেষভাৱে মন কৰিবলগীয়া আন এটি তাৎপৰ্যপূৰ্ণ কথা হ'ল খ্ৰীষ্টীয় ধৰ্মীয় গীতত দেশী সুৰৰ প্ৰয়োগ। যদিও এই কথা সঁচা যে, অসমীয়া গীতত এহাতে ৰাগ-ৰাগিণীৰ আৰু আনহাতে থলুৱা লোকগীতৰ সুৰৰ সচেতন সৃষ্টিধৰ্মী প্ৰয়োগ হ'বলৈ ধৰে এই শতিকাৰ দ্বিতীয়-তৃতীয় দশকৰ পৰা অসমীয়া পুনৰ জাগৰণৰ চেতনাৰে উদ্বুদ্ধ হৈ তেনে ধৰণৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা ধৰ্মীয় উদ্দেশ্যত মিছনেৰীসকলৰ উদ্যোগত ঊনবিংশ শতিকাতেই আৰম্ভ হৈছিল।[3]

২। মহেশ্বৰ নেওগ (সম্পা) *অৰুণোদই* (পাতনি, পৃষ্ঠা, ১৩৫-১৩৬)।

৩। বিস্তাৰিত তথ্য-পাতি আৰু আলোচনাৰ কাৰণে চাওক ব্ৰজেন বৰদলৈ ঃ *The Role of the American Baptist Missionaries in the 19th century Social Transformation in Assam* (অপ্ৰকাশিত Ph. D. গৱেষণা গ্ৰন্থ, তেজপুৰ বিশ্ববিদ্যালয়)।

গীত-মাতৰ ক্ষেত্ৰত আন যিটো নতুন ধাৰাৰ প্ৰভাৱ অধিক ব্যাপক আৰু গভীৰভাৱে পৰে সেইটো হ'ল আমি পটভূমিৰ আলোচনাত উল্লেখ কৰা দ্বিতীয়টো ঘটনাপ্ৰবাহ ঃ নব্য বংগ সংস্কৃতিৰ অনুপ্ৰেৰণা। এই নতুন প্ৰভাৱৰ ফলতেই অসমত হিন্দুস্থানী উচ্চাংগ সংগীতৰ ৰাগ-তালযুক্ত গীতে খোপনি পুতি লয়। এনে ধৰণৰ গীতৰ অনেকাংশ আছিল বাংলা ভাষাত ৰচিত আৰু সেইবোৰৰ সৰহভাগৰেই উৎস আছিল অসমত নতুনকৈ গা কৰি উঠা বঙালী থিয়েটাৰ। এটা সময়ত পৰিস্থিতিয়ে এনে ৰূপ লয় যে, অসমীয়া থলুৱা গীত-মাত অসমীয়া 'শিক্ষিত শিষ্ট' সমাজৰ পৰা প্ৰায় সম্পূৰ্ণৰূপে স্থানচ্যুত হৈ পৰে।

ৰচনা আৰু সুৰৰ এই নৱলব্ধ ৰীতিক অসমীয়া নব্যশিক্ষিত সমাজে আদৰি ল'লে যদিও এই ৰীতিত অসমীয়া ভাষাত ৰচিত গীত গোৱাৰ বা শুনাৰ মানসিক দৃঢ়তা আৰু সাহস তেওঁলোকে গোটাব পৰা নাছিল। এনে এটি ধাৰণা প্ৰায় বদ্ধমূল হৈ পৰিছিল যে অসমীয়া ভাষা এই সাংগীতিক ৰীতিৰ বাবে উপযুক্ত মাধ্যম হ'ব নোৱাৰে। সেই সময়ৰ অসমীয়া সমাজত এই সম্পৰ্কে কেনেকুৱা ধাৰণা প্ৰচলিত আছিল তাৰ বাস্তৱ বৰ্ণনা পোৱা যায়। ১৯১০ চনত প্ৰকাশিত সংগীতাচাৰ্য লক্ষ্মীৰাম বৰুৱাৰ বিখ্যাত *সংগীত সাধনা* নামৰ গ্ৰন্থৰ পাতনিত।

> কাৰো কাৰো মনত এনে ধাৰণা আছে যে, শংকৰদেৱ আৰু মাধৱদেৱে কৰা বৰগীতৰ সুৰকেইটাইহে অসমীয়া, তাৰ বাহিৰে আনবিলাক বঙালী সুৰ। এইটো যে নিতান্ত ভ্ৰমাত্মক কথা তাক কোৱা বাহুল্য মাথোন।.... আসামত বহুদিনৰ পৰা বঙালী মানুহ আৰু বঙালী ভাষাৰ প্ৰাদুৰ্ভাৱ থকা গতিকে বঙালী ভাষাৰ গান আমাৰ দেশত চলিত হোৱাই, সেইবিলাক গান যি যি সুৰত গোৱা হৈছিল। অৰ্থাৎ ঝিঁঝিট, খাম্বাজ, ভৈৰৱী, বেহাগ ইত্যাদি সুৰবিলাক বঙালী সুৰ বুলি মানুহৰ ধাৰণা হোৱাৰ প্ৰধান কাৰণ হৈছে।[8]

অসমীয়া ভাষাত নতুন ৰীতিৰ উপযোগীকৈ গীত ৰচনা কৰাৰ বিষয়ে চিন্তা কৰি লক্ষ্মীৰাম বৰুৱাই দেখিছিল ঃ

> আমাৰ কিছুমান মানুহৰ আৰু এটা ভুল ধাৰণা যে

৪। লক্ষ্মীৰাম বৰুৱা, *সংগীত-সাধনা* (পৃষ্ঠা, ৯-১১)।

> অসমীয়া ভাষাৰে গান ৰচনা হ'ব নোৱাৰে। বঙালীবিলাকৰো সেইদৰে বঙলা ভাষাৰ গান ৰচনা হ'ব নোৱাৰে বুলি ধাৰণা এটা আছিল আৰু ভাবিছিল যে হিন্দ ভাষা নহ'লে ভাল গান ৰচনা নহয়। এনেকি সৰহভাগ বঙালী কালোৱাতী গায়কে সেই ৰাগ সেই তালত বঙলা ভাষাৰ গান গোৱা লাজ বুলি ভাবিছিল; কিন্তু কিছুদিনৰ পিছত যেতিয়া ব্ৰাহ্ম সমাজৰ পৰা বঙলা ভাষাৰে সুন্দৰ সুন্দৰ ধ্ৰুপদ, খেয়াল, টপ্পা আদি কৰি গানবিলাক ৰচনা হৈ ওলাল তেতিয়াৰে পৰা বংগ দেশত তাৰ আগ্ৰহ বাঢ়িল। এতিয়াৰ মজলিচ, যাত্ৰা, থিয়েটাৰ ইত্যাদিৰ বঙালী গানে দেশ-বিদেশ মোহিত কৰিব লাগিছে। আমাৰো তেনেকৈ এইবিলাক কুসংস্কাৰ এৰিবৰ সময় হৈছে।[5]

অসমীয়া ভাষাৰে গান ৰচনা কৰাৰ সম্ভাৱনাৰ বিষয়ে লক্ষ্মীৰামে নিজৰ স্থিতি এইদৰে স্পষ্ট কৰি দিছিল ঃ

> কিয় অসমীয়া ভাষাৰে ধ্ৰুপদ, খেয়াল, টপ্পা ৰচনা নহ'ব? আজিকালি যিবিলাক নতুন গান আমাৰ ভাষাত ৰচনা হ'ব ধৰিছে, সেইবিলাকৰ প্ৰায়েই হিন্দী, বঙলা গানতকৈ কোনো গুণে নিকৃষ্ট হোৱা নাই। এই দেশত যদি বংগ দেশৰ বা হিন্দুস্থানৰ দৰে ঘৰে ঘৰে সংগীত চৰ্চা বেছি হয়, যদি অসমীয়া ভাষাত শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱৰ দৰে মনমোহা, কবিত্বপূৰ্ণ গান ৰচনা কৰি সুন্দৰ তাল-সুৰ লগাই গাবলৈ ধৰা হয়, তেনেহ'লে কেৱল অসমীয়া ভাষাৰ গান গাবলৈহে সকলোৰে ভাল লগা হ'ব। আমাৰ ভাষাত গান ৰচনাৰ নিমিত্তে সুন্দৰ শব্দৰ একো অভাৱ নাই। মুঠে উপযুক্ত মানুহে এলাহ আমনি এৰি লেখনী হাতত ল'লেই হয়।[6]

সৌভাগ্যবশতঃ তেনে এচাম উচ্চ শিক্ষিত 'উপযুক্ত মানুহ' ওলাই আহিছিল

৫। লক্ষ্মীৰাম বৰুৱা পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ (পৃষ্ঠা, ১২)।
৬। পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ (পৃষ্ঠা-১২-১৩)।

যিসকলে অসমীয়া গীতৰ এই নতুন প্ৰয়োজন পূৰাবলৈ সচেতনভাৱে আগবাঢ়ি আহিছিল। সেইসকলৰ ভিতৰত অগ্ৰগণ্য ব্যক্তি কেইগৰাকীমানৰ নাম এনে ধৰণৰ—সত্যনাথ বৰা,[7] পদ্মনাথ (গোহাঞিবৰুৱা), বেণুধৰ ৰাজখোৱা, ৰঘুনাথ চৌধাৰী, চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা, ৰত্নধৰ বৰুৱা, হেমচন্দ্ৰ গোস্বামী, দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্মা, ৰাধানাথ ফুকন ইত্যাদি। অৱশ্যে এই ক্ষেত্ৰত ভব্যতম কীৰ্তিস্তম্ভ হ'ল লক্ষ্মীৰাম বৰুৱাৰ *সংগীত-কোষ* (১৯০৯) আৰু *সংগীত সাধনা* (১৯১০)। হিন্দুস্থানী সংগীতৰ প্ৰচাৰ আৰু প্ৰসাৰেৰে অসমীয়া গীতৰ জগতক সমৃদ্ধ কৰাৰ লক্ষ্য আগত লৈ লক্ষ্মীৰাম বৰুৱাই যি ঐকান্তিক নিষ্ঠা, বিশ্বাস আৰু পৰিশ্ৰমেৰে কৰ্মত ব্ৰতী হৈছিল, তাৰেই উজ্বল সাক্ষ্য বহন কৰে এই গ্ৰন্থ দুখনে। কেইটিমান পৰম্পৰাগত গীতৰ উপৰি এক বুজন সংখ্যক নতুন ৰচনাৰে এই সংকলন দুটি সুপুষ্ট।

এই সময়ছোৱাত বেজবৰুৱা, গোহাঞিবৰুৱা প্ৰমুখ্যে নাট্যকাৰসকলৰ দ্বাৰা ৰচিত প্ৰতিখন নাটকত বাংলা নাটকৰ আৰ্হিত একাধিক গীতে শোভা পাইছিল আৰু প্ৰায় ক্ষেত্ৰতে সেই গীতসমূহত সেই সময়ৰ প্ৰথা অনুসৰি হিন্দুস্থানী সংগীতৰ ৰাগ-তালৰ নিৰ্দেশ দিয়া হৈছিল।

বৰ্তমান শতাব্দীৰ আৰম্ভণিৰপিনে ক্ষেত্ৰ প্ৰস্তুত হয় এক শক্তিশালী গীতিকাৰ আৰু সুৰকাৰৰ প্ৰতিভা বিকাশৰ ঃ সেয়া হ'ল অম্বিকাগিৰী ৰায়চৌধুৰী। অম্বিকাগিৰীৰ ভিতৰত নিহিত আছিল দুই সৃজনধৰ্মী ক্ষমতাৰ উৎস —তাৰে এটা ভাষাৰ নিজস্ব ওজস্বিতা আৰু আনটো সূক্ষ্ম সাংগীতিক চেতনা। এই দুয়োৰে সুন্দৰ সংগম ঘটিছিল অম্বিকাগিৰীৰ গীত সৃষ্টিত।

বৰপেটাত জন্মগ্ৰহণ কৰা অম্বিকাগিৰীৰ সংগীতৰ ভিত্তি ৰচিত হৈছিল এহাতে বৰগীত, নাম-কীৰ্ত্তন আদিৰে সমৃদ্ধ সত্ৰীয়া পৰিৱেশত আৰু আনহাতে যাত্ৰা-বৈঠকীৰ 'ওস্তাদী' বাতাৱৰণত। পিছত গুৱাহাটীলৈ অহা তৰুণ অম্বিকাগিৰীৰ বিপ্লৱী চিত্তত গভীৰভাৱে ৰেখাপাত কৰিলে স্বদেশী আন্দোলনৰ পটভূমিত ৰচিত চিত্তোদ্দীপক বাংলা গীতে। তেওঁৰ নিজৰ ভাষাত ঃ

> এই সময়ত বংগৰ বৰিছালৰ পৰা পুলিচৰ টোকোনৰ কোবত মূৰটোত বেণ্ডেজ বান্ধি এজন, নামটো পাহৰি গৈছোঁ, বঙালী ডেকা গুৱাহাটীলৈ আহি কোনো কোনো ঘৰৰ ভিতৰ মহলত বৈঠক বহুৱাই হাৰমোনিয়ামেৰে

৭। প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখ কৰিব পাৰি যে, ১৮৮৩ চনত প্ৰকাশিত সত্যনাথ বৰাৰ গীতৰ সংকলন *গীতাৱলী* এই দিশত বাটকটীয়া।

> 'নীতিবন্ধন, কৰো না লঙঘন, ৰাজধৰ্ম সাৰ, প্ৰজাৰ পালন আদি স্বদেশী আন্দোলনৰ গুৰুত্বজ্ঞাপক গীতবোৰ গাই শ্ৰোতাবিলাকৰ মন বিচলিত কৰি তোলে। আমি কেইজনমানে তেওঁৰ সকলোকেইটা বৈঠকতে এই গীতবোৰ শুনো আৰু আমাৰ মন তাত উদ্বেলিত হৈ উঠে।[8]

কলিকতাৰ নৃত্য-গীত শিক্ষা পোৱা মণিপুৰী সুন্দৰী প্ৰভাৱতীৰ তেজ উতলা কৰা গীত শুনি গৰম হৈ উঠা আৰু সেই গীতবোৰ বাটে বাটে শোভাযাত্ৰা কৰি গাই স্বদেশী আন্দোলনৰ প্ৰচাৰত লগাৰ বৰ্ণনাও অম্বিকাগিৰীয়ে দিছে। তদুপৰি আছিছিল স্বয়ং মুকুন্দ দাসৰ গীতৰ ঢৌ যি অম্বিকাগিৰীক অকল অনুপ্ৰাণিত কৰাই নহয়, গভীৰভাৱে প্ৰভাবিতও কৰিছিল যেন লাগে। তেওঁৰ নিজৰ কথাত—'এইটো ১৯০৫ চনৰ কথা। এই সময়ৰ পৰাই আমাৰ অসমীয়া ভাষাতো সংগ্ৰামমুখী সংগীতে সক্ৰিয় ৰূপ লয়।[9]

এই অনুপ্ৰেৰণা আৰু প্ৰভাৱৰেই প্ৰত্যক্ষ ফল যথাক্ৰমে ১৯০৬ আৰু ১৯১০ চনত ৰচিত অম্বিকাগিৰীৰ বন্দিনী ভাৰত আৰু কল্যাণময়ী নাটত সন্নিৱিষ্ট এই দুটি গীত ঃ

'যায় যাব প্ৰাণ আন ধৰি আন
ফান্দত সুমাই ল
বাধা জট ভাঙি বুকু দাঙি দাঙি
নিকিলকিলীয়া হ।'

আৰু ঃ

'মাতিছে মাতিছে মিলন শঙ্খে
মৃত্যু ভৰোৱা মাতেৰে
ব'লা আগুৱাই শত্ৰু দম্ভ
চূৰ্ণিত কৰা ছাপেৰে।'

অম্বিকাগিৰীৰ নিজৰ মতে, 'নিজ দেশৰ স্বাধীনতা ৰক্ষা কৰা আৰু পৰদাসত্বৰ যন্ত্ৰণাত মুক্তিৰ উদ্দাম আকাংক্ষাৰ ৰূপ দিবলৈকে কৰা সক্ৰিয় পথ-

৮। অম্বিকাগিৰী ৰায়চৌধুৰী ঃ 'ভাৰতৰ স্বাধীনতা আন্দোলনত দেশাত্মবোধক গীতৰ ভূমিকা', *ভাৰতীয় জাতীয় কংগ্ৰেছ স্মৃতি গ্ৰন্থ*, ১৯৫৮।
৯। অম্বিকাগিৰী ৰায়চৌধুৰী ঃ পূৰ্বোক্ত প্ৰবন্ধ।

নির্দেশক উদ্যমৰ নিদৰ্শন। বোধহয় উক্ত গীত দুটিয়েই অসমীয়া সাহিত্যত প্ৰথম সংগ্ৰামমুখী জাতীয় গীত'।[১০]

১৯০৮ চনত বৰপেটাত সনাতন সংগীত সমাজ স্থাপন কৰি অম্বিকাগিৰীয়ে ১১ বছৰ কাল অসমৰ বিভিন্ন ঠাইত অসমীয়া যাত্ৰা প্ৰদৰ্শন কৰি ফুৰিছিল। যাত্ৰাত প্ৰয়োগৰ বাবেও অম্বিকাগিৰীয়ে ভালেমান গীত ৰচনা কৰিছিল, যাৰ এটি নমুনা এনে ধৰণৰ—

'দে দে দে দোলন সখী
উৰণ দোলাত দোলন দে।'

গীতটিত থকা ছন্দৰ দোলন লক্ষ্য কৰিবলগীয়া। এই সময়ৰ পৰা আৰম্ভ কৰি ১৯২১ চন মানলৈ অম্বিকাগিৰীয়ে যি লানি দেশাত্মবোধৰ গীত ৰচনা কৰে তাৰে সৰহভাগ অসমীয়া সচেতন সমাজত আজিও যথেষ্ট সুপৰিচিত। ১৯২৬ চনৰ পাণ্ডু কংগ্ৰেছত গোৱাৰ কাৰণে অম্বিকাগিৰীয়ে ৰচনা কৰিছিল সেই অসাধাৰণ গীতটি যি ভাবৰ গাম্ভীৰ্য, ছন্দৰ লালিত্য আৰু সুৰৰ গতিময়তাৰ কাৰণে চিৰ নতুন হৈ আছে ঃ

আজি বন্দো কি ছন্দেৰে সমাগত বিৰাট নৰনাৰায়ণ ৰূপ।

অম্বিকাগিৰীয়ে নিজে কোৱা মতে তেওঁৰ কিছুমান গীতত তেওঁ থলুৱা সুৰ প্ৰয়োগেৰে পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা চলাইছিল। আনকি বৰগীতৰ ৰাগ ব্যৱহাৰ কৰিছিল, কিন্তু তাত তেওঁ সফল হৈছিল বুলি জনা নাযায়। অৱশ্যে দেহ বিচাৰৰ সুৰৰ নিদৰ্শন থকা 'শুনিবি ভাই দেশৰ কথা কওঁ' আদি গীতৰ সুকীয়া আবেদন আছে।

১৯১০-১২ চন মানৰ পৰা আৰম্ভ কৰি ১৯২০-২২ চন মানৰ ভিতৰত অম্বিকাগিৰীয়ে সৃষ্টি কৰিছিল এনে এক শ্ৰেণীৰ গীত যিবিলাক আধ্যাত্মিক উপলব্ধি আৰু সাংগীতিক দ্যোতনাৰে প্ৰোজ্জ্বল। ভাবৰ আন্তৰিক গভীৰতা আৰু সুৰৰ নিবিড় বাংময়তাই এই গীতসমূহক এনে এটি শান্ত সমাহিত সৌন্দৰ্যৰে মণ্ডিত কৰিছে যাৰ তুলনা অসমীয়া গীতৰ জগতত বিৰল। তাৰে দুটামানৰ আৰম্ভণিৰ অংশ এনে ধৰণৰ—

'প্ৰভু, যিমানে উধাই যাওঁ
মোৰ হিয়াৰ তেজেৰে বোলাব তোমাৰ

১০। পূৰ্বোক্ত প্ৰবন্ধ।

পদখনি যেন পাওঁ।'

'কিয় শূন্য হ'বনো জীৱন
তুমি পূৰ্ণ তুলিকা বুলাই বুলাই
কৰি দিছা দেখোঁ পূৰণ।'

'মোৰ জীৱন-মৰণ মথি
তুমি কি সুধানো ঢালোঁ বুলি
ভাৱিছা হে ৰথী।'

এইখিনিতে উল্লেখ কৰিব পাৰি যে, অম্বিকাগিৰী আৰু আন কেইগৰাকীমান অসমীয়া গীত ৰচকৰ ক্ষেত্ৰত ৰবীন্দ্ৰনাথ, ৰজনীকান্ত আদিৰ সমসাময়িক জনপ্ৰিয় গীতৰ প্ৰত্যক্ষ বা পৰোক্ষ প্ৰভাৱৰ চিন উলাই কৰিব পৰা বিধৰ নহয়।

প্ৰায় একেখিনি সময়তে অসমৰ গীত-সৃষ্টিৰ দিশত অসামান্য অৱদান যোগোৱা আন এগৰাকী ব্যক্তি আছিল কীৰ্তিনাথ শৰ্মা বৰদলৈ। বৰ্তমান শতাব্দীৰ প্ৰথম দশকতে শৰ্মা বৰদলৈয়ে বেণুধৰ ৰাজখোৱা, পদ্মধৰ চলিহা আদি গীতিকাৰসকলৰ ৰচনাত সুৰ সংযোজন কৰি থিয়েটাৰ, বৈঠক আদিৰ যোগেদি সেইবোৰক জনপ্ৰিয় কৰাত আগভাগ লৈছিল। হিন্দুস্থানী সংগীতৰ ৰাগ-তালৰ ভিত্তিত গীত প্ৰস্তুত কৰাৰ উপৰি তেওঁৰ বিশেষ কৃতিত্ব আছিল এয়ে যে তেওঁ থলুৱা পৰম্পৰাগত সুৰ, বিশেষকৈ ব্যাহ, সুকনান্নী, দুৰ্গাবৰী আদি গীতৰ সুৰ যত্নেৰে অধ্যয়ন কৰি তেনে সুৰ সাৰ্থকভাৱে আধুনিক গীতত প্ৰয়োগ কৰিছিল। তেওঁ নিজে বহু সংখ্যক গীত আৰু কেইবাখনো গীতি-নাট্য ৰচনা কৰিছিল। সংগীত সম্পৰ্কে তেওঁৰ গভীৰ জ্ঞান আৰু মৌলিক চিন্তাৰ স্বাক্ষৰ বহন কৰে তেওঁৰ *সুৰ-পৰিচয়* (১৯২৮) আৰু *কামৰূপীয় সংগীত* (১৯৩৭) নামৰ গ্ৰন্থ দুখনিয়ে। শৰ্মা বৰদলৈৰ দ্বাৰা ৰচিত আৰু তেওঁৰ নিজস্ব বৈশিষ্ট্যৰে সুৰাৰোপিত কেইটিমান বিখ্যাত গীতৰ প্ৰথম কলিৰ নমুনা ঃ

'আই সোণৰ অসম হে
এ-হে প্ৰকৃতি কুঁৱৰী
প্ৰণামো তোমাক মাতৃ চৰণতে পৰি হে।'

'নামে মন্দাকিনী সৰগৰে পৰা
বয় সমীৰণ ধীৰে ধীৰে।'

'আকুল মেঘে ঢালে সুজল ধাৰা
সুজল ধাৰাৰে বয় নদী-নিজৰা।'

'অসমীয়া মোৰ বুকুৰ আপোন
অসমী যে মোৰ চেনেহী আই।'[১১]

সংখ্যা আৰু গুণগত মান উভয় দিশৰ পৰা গীত সৃষ্টিৰে অসমীয়া সংগীত জগতলৈ এই সময়ছোৱাত বুজন ধৰণৰ অৰিহণা যোগাইছিল উমেশচন্দ্ৰ চৌধাৰীয়ে। দেশপ্ৰেমমূলক আৰু জাতীয় ভাবাপন্ন গীতৰ পৰা আৰম্ভ কৰি প্ৰকৃতিমুখী আৰু প্ৰণয়-আশ্ৰয়ী ৰোমাণ্টিক আৱেগৰ গীতলৈকে বহু সংখ্যক সফল গীতৰ গীতিকাৰ আৰু সুৰকাৰ চৌধাৰীৰ *প্ৰতিধ্বনি* (১৯৩৯) আৰু *মন্দাকিনী* (১৯৪০) সংকলন দুখন উল্লেখযোগ্য। ভাবৰ লগত সংগতি ৰাখি প্ৰয়োজন অনুসৰি বলিষ্ঠ আৰু কোমল শব্দ চয়ন আৰু সুৰ সংযোজন আছিল তেওঁৰ গীত-সৃষ্টিৰ বৈশিষ্ট্য। এয়া কুৰি আৰু ত্ৰিশৰ দশকত প্ৰভূতভাৱে জনপ্ৰিয় হোৱা চৌধাৰীৰ কেইটিমান গীতৰ আৰম্ভণিৰ অংশ ঃ

'আগত আজি তব অতিথি অভিনৱ
মন্দিৰ দুৱাৰে মাতৃ।'
'জাগ্ৰত আজি তব্ব কাণ্ডাৰী মাধৱ
মিলিত যত দূৰ যাত্ৰী।'
'স্বাগত স্বাগত ভক্ত সমাগত সেৱকবৃন্দ সুধী।
ভৱিষ্য ভৰসা চেনেহী জননীৰ স্বাগত জননিধি।'

১১। এইখিনিতে প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখ কৰিব পাৰি যে, কীৰ্তিনাথ শৰ্মা বৰদলৈয়ে দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ সময়ত চৰকাৰে গঠন কৰা Song Publicity Organisation -অৰ পৰিচালনাৰ দায়িত্ব লৈ নিজৰ আৰু আনৰ দ্বাৰা ৰচিত বহুতো অসমীয়া, বঙলা আৰু খাচি গীতত সুৰ সংযোগ কৰি সেইবোৰ গ্ৰামোফোন ৰেকৰ্ড কৰাইছিল। সেই সুযোগতে তেওঁ সুৰ আৰু যন্ত্ৰানুষংগৰ কিছু অভিনৱ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাও চলাইছিল। এই নীতিসমূহৰ এটি বুজন আকাৰৰ সংকলন *জাগৰণী*নামেৰে ১৯৪৫ চনত প্ৰকাশিত হয়। অতি তাৎপৰ্যপূৰ্ণ কথা যে, সেই সংকলনত শৰ্মা বৰদলৈয়ে সংগ্ৰহ কৰা ভালেকেইটি জিকিৰ গীতো সন্নিৱিষ্ট হৈছিল। জিকিৰ গীতৰ সংগ্ৰহ আৰু প্ৰকাশৰ সম্ভৱতঃ সেয়েই আছিল প্ৰথম সাৰ্থক প্ৰয়াস।

'মাৰিবি বৈঠা মাৰিবি দাঁৰ
ধৰিবি গোৰখন বলেৰে গাৰ।'

'বহাগী লুইতৰ বিহুৱালী সুঁতিত
বাই কি সোণৰ ভুৰ
জিলমিল পানীৰে আহিলা নামি
সপোন সখিটি মোৰ।'

অসমৰ সংগীত জগতত বিষ্ণুপ্ৰসাদ ৰাভাৰ প্ৰৱেশ ঘটে ঘাইকৈ জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ কনিষ্ঠ সহযোগীৰূপে। একাধিক ৰেকৰ্ড নাট্যত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ লগত যুটীয়াভাৱে নাট্য আৰু সংগীত পৰিচালনা কৰা বিষ্ণু ৰাভাই স্বতন্ত্ৰভাৱেও ৰেকৰ্ডত গীতি-নাট্য পৰিচালনা কৰিছিল। গীত ৰচক আৰু সংগীতকাৰ হিচাপে বিষ্ণু ৰাভাই নিজস্ব সৃষ্টিত তেওঁৰ প্ৰতিভাৰ উজ্বল স্বাক্ষৰ ৰাখি থৈ গৈছে। হিন্দুস্থানী শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ উপৰি বৰগীতৰ সংগীত পদ্ধতিৰ অধ্যয়নেৰে পুষ্ট বিষ্ণু ৰাভাই অসম অঞ্চলৰ থলুৱা সুৰৰ সমলো আত্মস্থ কৰি তেওঁৰ গীত সৃষ্টিত প্ৰয়োগ কৰিছিল। আলোচ্য সময়ছোৱাত তেওঁৰ দ্বাৰা ৰচিত আৰু সুৰাৰোপিত যিবিলাক গীত অসমীয়া সংগীতৰ জগতত চিৰ সেউজীয়া হৈ থাকিব তাৰ ভিতৰত আছে 'জয়া নাই জয়া নাই', 'বিশ্বৰে ছন্দে ছন্দে', 'মোৰ জীৱনৰ আকাশতে ইন্দ্ৰ ধনু গঢ়িম', 'লগন উকলি গ'ল, 'সুৰৰে দেউলৰে ৰূপৰে পূজাৰী' ইত্যাদি।

এই শতিকাৰ চল্লিশৰ দশকলৈকে গীতৰ সম্ভাৰেৰে অসমীয়া সংস্কৃতিক সমৃদ্ধ কৰা আন কেইগৰাকীমান আগশাৰীৰ গীতিকাৰ-সুৰকাৰ হ'ল নবীনচন্দ্ৰ বৰদলৈ (বিখ্যাত গীত 'ডেকা-গাভৰুৰ দল', মিত্ৰদেৱ মহন্ত (বিখ্যাত গীত 'চিৰ চেনেহী মোৰ ভাষা জননী'), কমলানন্দ ভট্টাচাৰ্য (বিখ্যাত গীত 'বিলত তিৰেবিৰাই পদুমৰ পাহি') ইত্যাদি। গীতি কবি পাৰ্বতিপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ কিছুমান বিখ্যাত গীতো এই সময়ছোৱাৰ ভিতৰত ৰচিত যাৰ ভিতৰত আছে 'নোবোলোঁ তোক সোণৰ অসম মাটিৰ অসম আই', 'বজালে আহিনে বাঁহী নে বীণ', 'তোৰ নাই যে বন্ধোৱা বাট' ইত্যাদি।

লোক-জীৱনৰ পৰা আহৃত শব্দ সম্ভাৰ আৰু থলুৱা ঘাইকৈ বিহুনামৰ সুৰক ভিত্তি কৰি ত্ৰিশ আৰু চল্লিশৰ দশকত গঢ় লৈ উঠে বনগীত নামৰ এক শ্ৰেণীৰ গীত। বনগীতক অসমীয়া শ্ৰোতাৰ মাজত প্ৰভূতভাৱে জনপ্ৰিয় কৰি তোলাত

আনন্দিৰাম দাসৰ কৃতিত্ব সৰ্বাধিক।

অনন্য প্ৰকাশভংগী, স্বকীয় বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ স্বৰবিন্যাস আৰু ৰসগ্ৰাহী শ্ৰোতাৰ মৰ্মস্থলত স্থায়ী স্থান অধিকাৰ কৰাৰ ক্ষমতা এই সকলো দিশৰ পৰা ত্ৰিশ আৰু চল্লিশৰ দশকৰ সবাতোকৈ সফল আৰু প্ৰভাৱশালী গীতস্ৰষ্টা আছিল নিঃসন্দেহে জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা। অসমীয়া লোক-সংগীতৰ অভিঘাতেৰে অসমীয়া আধুনিক গীতক নৱ জীৱন দান কৰা জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অৱদান অকল অসমীয়া লোক-সংগীতৰ মৰ্যাদা-দান আৰু সেই সংগীতৰ সহায়ত কৰা পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ মাজতে সীমাবদ্ধ নাছিল। তেওঁৰ গীত-সৃষ্টিত মূৰ্ত হৈ উঠিছিল অকল সংগীত সম্পৰ্কে নহয়, ব্যাপকতৰ অৰ্থত কলা আৰু সংস্কৃতিৰ বিষয়ে আৰু সামগ্ৰিকভাৱে ব্যক্তি আৰু সমাজ জীৱনৰ আদৰ্শৰ বিষয়ে তেওঁৰ সুগভীৰ আৰু সুদূৰপ্ৰসাৰী চিন্তা। *শোণিত কুঁৱৰী* নাটকৰ গীতৰ ৰোমাণ্টিকধৰ্মী প্ৰৱণতাৰ পৰা আৰম্ভ কৰি পিছৰ বয়সলৈ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গীত-সৃষ্টিয়ে ক্ৰমাৎ উত্তৰণ লাভ কৰিছিল মননশীলতা আৰু উপলব্ধিৰ উচ্চতৰ স্তৰলৈ।

জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলীত ছপা হোৱা মতে তেওঁৰ ৰচিত সৰ্বমুঠ গীতৰ সংখ্যা চাৰে তিনিশৰ ওচৰা-উচৰি— নাটকসমূহত থকা প্ৰায় আঢ়ৈ কুৰি গীতকে ধৰি। সংখ্যাৰ লেখেৰে এই পৰিমাণ বৰ বৃহৎ বুলি ক'ব নোৱাৰি। মৃত্যুৰ আগে আগে অসুস্থ অৱস্থাত লিখা ভালেখিনি গীতত তেওঁ সম্ভৱতঃ সুৰ দিবলৈও নাপালে। তথাপি তেওঁ সুৰ দি থৈ যোৱা গীতখিনিৰ ওপৰত ভিত্তি কৰিয়েই এই কথা ন দি ক'ব পাৰি যে সাহিত্যিক, সাংগীতিক আৰু নান্দনিক প্ৰসাদগুণৰ বাবে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গীতসমূহ অসমীয়া আধুনিক গীতৰ ভঁৰালৰ শ্ৰেষ্ঠ সম্পদ। অসমৰ থলুৱা সংগীত, হিন্দুস্থানী সংগীত আৰু নতুনকৈ অহা হাৰমনিযুক্ত পাশ্চাত্য সংগীত—এই তিনিওৰে সংগম আধুনিক অসমীয়া সংগীতৰ বাবে আদৰ্শ হ'ব লাগে বুলি জ্যোতিপ্ৰসাদে দৃঢ় মত পোষণ কৰিছিল। *শোণিত কুঁৱৰী* নাটত আই নাম, বিয়া নাম আদি সুৰৰ সাহসী প্ৰয়োগৰ পৰা আৰম্ভ কৰি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গীত-সৃষ্টিত এই তিনি বিভিন্ন ধাৰাৰ স্থিতিৰ সম্পৰ্কে বিদগ্ধ সংগীতজ্ঞ বীৰেন্দ্ৰকুমাৰ ফুকনৰ বিশ্লেষণ বিশেষ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। আমি তেখেতৰ এটি প্ৰবন্ধৰ পৰা প্ৰাসংগিক কিছু অংশৰ উদ্ধৃতি তলত দিছো। *শোণিত কুঁৱৰী* নাটকৰ দ্বিতীয় সংস্কৰণৰ পাতনিত জ্যোতিপ্ৰসাদে থলুৱা অসমীয়া সুৰত নতুন গীত ৰচনাৰ যি ইতিহাস দাঙি ধৰিছে তাৰেই সূত্ৰ ধৰি ফুকনদেৱে লিখিছে—

> অসমীয়া বিয়া নাম, বিহু গীত, টোকাৰি গীত, দেহ-বিচাৰ গীত আদি থলুৱা সুৰৰ ভেটিত আধুনিক গীত ৰচনা কৰাৰ সূত্ৰপাত হয় এনেদৰেই। অৱশ্যে ইয়াৰ আগতেও যে দুই-চাৰিটা অসমীয়া গীতত এনে ধৰণৰ সুৰ দিয়াৰ প্ৰচেষ্টা চলা নাছিল সেইটো নহয়। জ্যোতিপ্ৰসাদে পদ্মধৰ চলিহাৰ 'ফুলনি'ৰ গীতবোৰৰ পৰা অনুপ্ৰেৰণা পোৱাৰ কথা আমি জানো। 'ফুলনি'ৰ ভালেমান গীত অসমীয়া থলুৱা সুৰৰ আধাৰত ৰচিত হৈছিল। লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ নাটবোৰৰ গীতবিলাক প্ৰচলিত হিন্দুস্থানী ৰাগ-সংগীতৰ আধাৰত ৰচিত হ'লেও 'শ্যাম বৰণীয়া কেতেকী ধুনীয়া' আদি কেইটামান গীতত অসমীয়া নামৰ সুৰৰ ছাপ দেখিবলৈ পোৱা যায়। কীৰ্তিনাথ বৰদলৈদেৱে দুৰ্গাবৰী, টোকাৰি, দেহ-বিচাৰ, বিয়া নাম আদি বিভিন্ন থলুৱা সুৰৰ উপৰি বড়ো, ৰাভা আদি জনজাতীয় ৰাইজৰ মাজত প্ৰচলিত সুৰৰ ভেটিতো অসমীয়া গীত ৰচি যোৱাৰ নিদৰ্শন আছে। তথাপিতো আংগিক, শব্দ-চয়ন, ছন্দ-বৈশিষ্ট্য, কথা আৰু সুৰৰ সামঞ্জস্য ৰক্ষাৰ দিশৰ পৰা জ্যোতিপ্ৰসাদে অসমীয়া গীতিকাৰ তথা সুৰকাৰসকলক এটা নতুন পথৰ সন্ধান দি গ'ল।....আমাৰ আধুনিক গীতৰ নৱন্যাস বা Renaissance-অৰ যুগৰ বাটকটীয়া আৰু অপ্ৰমাদী নায়ক হিচাপে জ্যোতিপ্ৰসাদকে প্ৰথম স্থান দিব লাগিব।[১২]

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কিছুমান গীতত তালেৰে সৈতে হিন্দুস্থানী ৰাগৰ প্ৰয়োগ হোৱাটোও ফুকনদেৱে সূক্ষ্ম দৃষ্টিৰে লক্ষ্য কৰিছে। সেইদৰে পাশ্চাত্য সংগীতৰ লগত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ পৰিচয়ৰ সূত্ৰধৰি পাশ্চাত্য সংগীত আৰু ভাৰতীয় সংগীতৰ বৈশিষ্ট্য তেওঁৰ সংগীত সৃষ্টিত কি দৰে প্ৰতিফলিত হৈছে সেই সম্পৰ্কে ফুকনদেৱে কৈছে—

> জ্যোতিপ্ৰসাদ বিদেশলৈ গৈছিল। পাশ্চাত্য সংগীত তেওঁ শুনিছিল আৰু তাৰ বিষয়ে কিছু অধ্যয়নো কৰিছিল।

১২। বীৰেন্দ্ৰকুমাৰ ফুকন ঃ 'সুৰকাৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ', *প্ৰকাশ*, জ্যোতিপ্ৰসাদ সংখ্যা, জানুৱাৰি, ১৯৮১।

> খ্যাতনামা সংগীত ৰচক (কম্পোজাৰ)সকলৰ 'চিম্ফনী' শুনাৰ সৌভাগ্য তেওঁৰ ঘটিছিল আৰু পাশ্চাত্য সংগীতৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য হাৰ্মনি আৰু কাউণ্টাৰ পইণ্টৰ বিষয়ে কিছু জ্ঞান আহৰণ কৰাৰ সুযোগো পাইছিল। ....কিন্তু পাশ্চাত্য আৰু ভাৰতীয় সংগীতৰ মাজত কেতবোৰ মৌলিক পাৰ্থক্য আছে। পাশ্চাত্য সংগীত আগুৱাই গৈছে হাৰ্মনি আৰু কাউণ্টাৰ পইণ্টৰ দিশত। ভাৰতীয় সংগীতৰ মূল আধাৰ হ'ল সুৰ (মেল'ডি)। কোনো এটা সুৰক (মেল'ডি) আধাৰ হিচাপে লৈ হাৰ্মনি (একে সময়তে একাধিক স্বৰৰ প্ৰকাশ) আৰু কাউণ্টাৰ পইণ্ট একেলগে একাধিক স্বৰ সংযোজনৰ প্ৰকাশ ব্যৱহাৰ কৰি সংগীত সৃষ্টি কৰাত পশ্চিমীয়া সংগীতজ্ঞসকল অভ্যস্ত।
>
> জ্যোতিপ্ৰসাদে পাশ্চাত্য আৰু ভাৰতীয় সংগীতৰ মাজৰ এই মৌলিক পাৰ্থক্যখিনি ভালদৰে উপলব্ধি কৰিব পাৰিছিল কাৰণেই হাৰ্মনি, কাউণ্টাৰ পইণ্ট আদিৰ ব্যৱহাৰ তেওঁৰ সংগীত সৃষ্টিত কেতিয়াও দেখিবলৈ পোৱা নাযায়।
>
> অৱশ্যে পাশ্চাত্য সংগীতৰ কৌশল (টেক্‌নিক) কিছু পৰিমাণে আমাৰ সংগীতত ব্যৱহাৰ কৰাৰ প্ৰচেষ্টা জ্যোতিপ্ৰসাদে চলাইছিল।[১৩]

চলচ্চিত্ৰ সৃষ্টিৰ লগতে নিবিড়ভাৱে জড়িত জ্যোতিপ্ৰসাদে আধুনিক সমাজৰ বাস্তৱতাৰ লগত খাপ খোৱাকৈ কিদৰে পাশ্চাত্য সংগীতৰ হাৰ্মনিয়ে চলচ্চিত্ৰৰ যোগেদি আমাৰ সংগীতত বিশেষ স্থান অধিকাৰ কৰিছেহি সেই বিষয়ে কৰা মন্তব্য অত্যন্ত তাৎপৰ্যপূৰ্ণ।

> ই আমাৰ সংগীতৰ ওপৰত প্ৰচণ্ডভাৱে আঘাত কৰিলে কথাছবিৰ অহাৰ পৰা। কৰ্মকোলাহলমুখৰ বাস্তৱৰ সংগীতৰ মাজেৰে প্ৰকাশ দিবলৈ আমাৰ Melodic সংগীতে ভালদৰে নোৱাৰে। সেইকাৰণে কথাছবিৰ অন্তৰাল সংগীত—যি চিত্ৰত প্ৰতিফলিত বাস্তৱ জীৱনকো বাস্তৱতাৰে ফুটাই তুলিব লগা হ'ল, তেতিয়া অকল Melody ৰে তাক নোৱাৰা বাবে

১৩। বীৰেন্দ্ৰ কুমাৰ ফুকন ঃ পূৰ্বোক্ত প্ৰবন্ধ। দ্ৰষ্টব্য ঃ 'জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সৌৰৱণত', *স্মৃতিৰ সঁফুৰা*, প্ৰসন্নলাল চৌধুৰী, বৰপেটা', ১৯৯৭, পৃষ্ঠা-৫৫।

> Harmony-ৰ শৰণ ল'বলগীয়া হয়।[১৪]

এই শতিকাৰ চল্লিছৰ দশকৰ শেষৰফালে আহিল ভাৰতবৰ্ষৰ স্বাধীনতা। ভাৰতবৰ্ষৰ সাম্প্ৰতিক ইতিহাসত স্বাধীনতা প্ৰাপ্তিৰ অসামান্য গুৰুত্ব আৰু তাৎপৰ্যলৈ চাই তাকেই সময়-চিহ্ন হিচাপে লৈ দেশখনৰ নাইবা তাৰ কোনো সু-চিহ্নিত অংশৰ সমাজ আৰু সংস্কৃতিৰ বৰ্তমানৰ গতি-প্ৰকৃতিৰ বুজ লোৱাটোৰ যুক্তিযুক্ততা নিশ্চয় আছে। লগতে এই কথাটোতো সত্যতা আছে যে, ভাৰতবৰ্ষৰ স্বৰাজোত্তৰ যুগৰ ইতিহাস তাৰ পূৰ্ববৰ্তী ইতিহাসৰ লগত সম্পৰ্কৰহিততো নহয়েই বৰং বহু ক্ষেত্ৰত এই যুগৰ ঘটনাৱলীৰ গতিধাৰা নিৰ্ধাৰিত হৈছে পূৰ্বৰ যুগত উদ্ভূত পৰিস্থিতি আৰু প্ৰৱণতাৰ পৰিণতি স্বৰূপেহে।

স্বৰাজোত্তৰ যুগৰ অসমৰ সংগীত জগতৰ লেখ ল'বলৈ যাওঁতেও সৰ্বভাৰতীয় পৰিপ্ৰেক্ষিতৰ বাবে প্ৰাসংগিক ওপৰৰ কথাখিনি আমি মনত ৰাখিব লাগিব। এই যুগত স্পষ্ট হৈ দেখা দিয়া সংগীত সংক্ৰান্ত ভালেমান প্ৰৱণতাৰ সূচনা হৈছিল প্ৰাক্-স্বাধীনতা যুগৰ বিভিন্ন স্তৰত তাৰ আভাস আমি আগতে পাইছো। আন কিছুমান প্ৰৱণতা পূৰ্বৰ যুগত মাত্ৰ কল্পনা নাইবা আদৰ্শ হিচাপে ভুমুকি মাৰিছিল, যাৰ বাস্তৱ ৰূপায়ণৰ নিশ্চিত সম্ভাৱনাই দেখা দিয়ে স্বৰাজোত্তৰ পৰিস্থিতিতহে।

প্ৰকৃততে এনে ধৰণৰ বিচাৰত প্ৰবৃত্ত হ'বলৈ গ'লে অকল সৰ্বভাৰতীয়ই নহয়, তাতোকৈ বিস্তৃত পটভূমিৰ সন্ধেদ নোলোৱাকৈ থাকিব নোৱাৰি। চল্লিছৰ দশকৰ দ্বিতীয়াৰ্ধৰ পৰা আৰম্ভ কৰি যোৱা চাৰিটা দশকত সংগীতকে ধৰি আমাৰ কলা-সংস্কৃতিৰ বিভিন্ন দিশত যিবোৰ দৃশ্য-পৰিবৰ্তন হৈছে তাৰ বহুখিনিৰ লগত আন্তৰ্জাতিক ঘটনা-প্ৰবাহৰ সম্পৰ্ক আছে। তাৰে ভিতৰত আমাৰ বাবে বিশেষভাৱে প্ৰাসংগিক কেইটামান কথা এনে ধৰণৰ—

(১) প্ৰাচ্যৰ বিকাশশীল দেশসমূহত পশ্চিমীয়া সভ্যতা-সংস্কৃতিৰ আগ্ৰাসী সম্প্ৰসাৰণৰ ফলত এই ভূ-খণ্ডৰ সৰু-বৰ প্ৰায় সকলো জাতি-গোষ্ঠীৰ সংস্কৃতিত পশ্চিমীয়া ধৰণ-কৰণৰ গভীৰ অনুপ্ৰৱেশ ঘটিছে। আকৌ ইয়াৰে প্ৰতিক্ৰিয়া স্বৰূপে সৰু সৰু জাতিসত্তাসমূহে সত্তাৰ সংকটৰ সন্মুখীন হৈ পৰম্পৰাৰ মাজত প্ৰত্যয় বিচাৰিছে।

(২) প্ৰযুক্তি-বিদ্যাৰ চমকপ্ৰদ অগ্ৰগতিয়ে কলাগত সৃষ্টি আৰু পৰিৱেশন প্ৰক্ৰিয়ালৈ সুদূৰপ্ৰসাৰী পৰিবৰ্তন আনিছে। উচ্চ আৰু সূক্ষ্ম প্ৰযুক্তি কৌশলৰে

১৪। জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা ঃ দ্ৰষ্টব্য ঃ *জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ৰচনাৱলী*, ১৯৮১, পৃষ্ঠা- ৫১৯।

সমৃদ্ধ হৈ গণ-মাধ্যমসমূহে (mass media) এনে ভূতপূৰ্ব দক্ষতা আৰু শক্তি আহৰণ কৰিছে যে, সংগীত আদি কলাৰ ধাৰণ আৰু বাহনৰ দায়িত্ব বহুদূৰ এই মাধ্যমসমূহৰ হাতলৈ গুচি গৈছে।

(৩) প্ৰযুক্তিৰ লগতে নতুন অৰ্থনৈতিক ব্যৱস্থাৰ প্ৰক্ৰিয়াভুক্ত হৈ গীত-নৃত্য আদি কলাগত সম্পদসমূহ ক্ৰমে ভোগ্য পণ্যলৈ ৰূপান্তৰিত হৈছে আৰু বহু ক্ষেত্ৰত এইবোৰ বৃহৎ বাণিজ্যৰ লগত জড়িত হৈ পৰিছে। এই সাধাৰণ আৰু সামগ্ৰিক পটভূমিৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত আমি স্বৰাজোত্তৰ যুগৰ অসমৰ সংগীত জগতত দৃষ্টিপাত কৰিবৰ চেষ্টা কৰা যাওক।

আমি গণমাধ্যমৰ প্ৰসংগৰেই আৰম্ভ কৰোহক। স্বাধীনতা প্ৰাপ্তিৰ সময়ৰ পৰা বৰ্তমানলৈকে অসমৰ সংগীতৰ কাৰণে প্ৰাসংগিক, যিবিলাক লেখত ল'বলগীয়া নতুন কথাৰ সংযোজন হৈছে তাৰ ভিতৰত সম্ভৱতঃ সবাতোকৈ গুৰুত্বপূৰ্ণ বুলি গণ্য হ'ব আধুনিক গণমাধ্যমৰ লগত স্থাপিত হোৱা সমাজৰ ঘনিষ্ঠ সংযোগ স্থাপন। স্বাধীনতাৰ পূৰ্বে গীত আদি প্ৰচাৰৰ প্ৰায় একমাত্ৰ আধুনিক গণমাধ্যম আছিল গ্ৰামোফোন ৰেকৰ্ড। অ'ত ত'ত দুই-এঘৰত ৰেডিঅ' যন্ত্ৰ আছিল, কিন্তু থলুৱা কোনো অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰ নাছিল, মাত্ৰ কলিকতা অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰৰ পৰা এটি অতি কম সময়ৰ অসমীয়া অনুষ্ঠান প্ৰচাৰিত হৈছিল। ফলত গণমাধ্যম হিচাপে ৰেডিঅ'ৰ প্ৰভাৱ অসমৰ সমাজ-সংস্কৃতিত প্ৰায় নগণ্য হৈ আছিল। তেতিয়ালৈ অসমীয়া কথাছবিৰ নিৰ্মাণ আছিল একোটা বিৰল ঘটনা। (অৱশ্যে ত্ৰিশৰ দশকৰ পৰাই বঙালী আৰু হিন্দী কথাছবিৰ গীতৰ যোগেদি অসমীয়া গীতলৈ কিছু আধুনিকতাৰ আমদানি হৈ আছিল।)

১৯৪৮ চনত শ্বিলং-গুৱাহাটী অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰ স্থাপনৰ লগে লগে পৰিস্থিতিৰ আমূল পৰিৱৰ্তন ঘটিল। সংগীত সৃষ্টি আৰু প্ৰচাৰৰ পৰিৱেশলৈ আহিল অসাধাৰণ বিস্তৃতি। বিশেষকৈ আধুনিক গীতৰ ক্ষেত্ৰত এই বিস্তৃতি সাধিত হ'ল আনুভূতিক আৰু উলম্ব দুয়ো ধৰণে। অসংখ্য গীত ৰচিত, সুৰাৰোপিত আৰু পৰিৱেশিত হ'বলৈ ধৰিলে, জন্ম হ'ল অসমীয়া আধুনিক গীতৰ এক বৃহৎ ৰচক, সুৰকাৰ আৰু বিশেষকৈ কণ্ঠশিল্পীৰ। অসমীয়া গীতপ্ৰেমী সমাজৰ বাংলা গীতৰ ওপৰত থকা দীৰ্ঘদিনৰ নিৰ্ভৰশীলতাৰ প্ৰায় অন্ত পৰিল। এইদৰে অসমীয়া আধুনিক গীতৰ নিশ্চিত বয়ঃপ্ৰাপ্তি ঘটিল ঃ সংখ্যাগত পৰিমাণ বৃদ্ধিৰ লগতে সাধাৰণ গুণগত মানৰো উন্নতি হৈ আহিল আৰু এসময়ত নিজৰ উৎকৰ্ষৰ জোৰত শ্ৰেষ্ঠ অসমীয়া আধুনিক গীতসমূহে সৰ্বভাৰতীয় আসনত বহাৰ

যোগ্যতা অৰ্জন কৰিলে। পদ্মধৰ চলিহা, অম্বিকাগিৰী ৰায়চৌধুৰী, উমেশচন্দ্ৰ চৌধাৰী প্ৰমুখ্যে পূৰ্বসুৰীসকলে অসমীয়া আধুনিক গীতৰ সুঁতিত যি ধাৰা বোৱাই আনিছিল আৰু জ্যোতিপ্ৰসাদ, বিষ্ণু ৰাভাৰ দৰে গীত স্ৰষ্টাই যাক শক্তিশালী কৰি তুলিছিল সি যেন এতিয়া ওফন্দি উঠি দুকুল উপচাই ব'বলৈ ধৰিলে। আধুনিক গীতৰ কোবাল সোঁতৰ লগত স্বাভাৱিকতে কিছু কিছু ফেনৰ সৃষ্টিও অৱশ্যে হৈছে আৰু ঠায়ে ঠায়ে কিছু গৰাখহনীয়াও নহাকৈ থকা নাই।

আধুনিক গীতৰ এই বৰ্ধনমুখী প্ৰক্ৰিয়াত আটাইতকৈ প্ৰকট হৈ দেখা দিছে এক কৃত্ৰিম ধৰণৰ পশ্চিমীয়া শৈলীৰ ওপৰত অতি নিৰ্ভৰশীলতা। কিছু সুস্থ আৰু শক্তিশালী ব্যতিক্ৰমৰ বাহিৰে সাধাৰণভাৱে আধুনিক গীতত পাশ্চাত্য আৰ্হিৰ অসুস্থ অনুকৰণৰ লক্ষণ স্পষ্ট, য'ত কথা আৰু সুৰৰ সংগীততকৈ যান্ত্ৰিক অনুষংগৰ ভূমিকাহে মুখ্য। (আৰু এই অনুসংগত প্ৰায় অৱধাৰিতভাৱে পাশ্চাত্য কৰ্তৃত্বশীল প্ৰাধান্য।) ইয়াৰ গুৰিতে আছে ঘাইকৈ হিন্দী কথাছবিৰ সংগীতৰ প্ৰভাৱ। এই পৰিস্থিতিত জনপ্ৰিয়তাৰ ফালৰ পৰা অসমীয়া আধুনিক গীতৰ ক্ষেত্ৰ প্ৰসাৰিত হৈছে; কিন্তু ৰুচিৰ দিশৰ পৰা সাধাৰণ মান নিম্নগামী হৈছে। কিন্তু এই প্ৰৱণতা অকল অসমীয়া আধুনিক গীতৰেই নহয়, ভাৰতৰ সকলো অঞ্চলৰ গীততে প্ৰায় সমানভাৱে সক্ৰিয় হৈ আহিছে। জ্যোতিপ্ৰসাদে বহুদিনৰ আগতে লক্ষ্য কৰিছিল ঃ "এই ভাৰতীয় আধুনিক সংগীতৰ এটা লক্ষ্য কৰিবলগীয়া কথা হৈছে যে, ই নিখিল ভাৰততে একে ৰূপেৰেই প্ৰকাশিত হৈছে।....আধুনিক এটা বঙালী অসমীয়া বা মাৰাঠী গীতৰ পাৰ্থক্য আগৰ হিচাপত নাই বুলিলেও হয়।"[১৫]

অসমীয়া আধুনিক সংগীতৰ জগতত এই ৰূপান্তৰ আৰু সম্প্ৰসাৰণৰ বাতাৱৰণ সৃষ্টি কৰাত আৰম্ভণিতে অনাতাঁৰেই মুখ্য ভূমিকা লৈছিল যদিও ক্ৰমে ক্ৰমে ইয়াৰ লগত যোগ দিলেহি চিনেমা, কেছেট ৰেকৰ্ড আৰু শেহতীয়াভাৱে টেলিভিছনে। কিন্তু ইয়াৰ ফলত সামগ্ৰিকভাৱে প্ৰৱণতাসমূহ তীব্ৰতৰ হৈছে মাত্ৰ, সেইবোৰৰ গতি পৰিৱৰ্তন হোৱা নাই। ইতিমধ্যে আকাশবাণীৰ ডিব্ৰুগড় কেন্দ্ৰ স্থাপিত হৈ এই সমস্ত প্ৰক্ৰিয়াক ক্ষিপ্ৰতৰ কৰি তুলিছে।

গণমাধ্যমসমূহৰ এই নতুন প্ৰভাৱশালী ভূমিকা যে অকল আধুনিক গীততে সীমাবদ্ধ আছে এনে নহয়, সংগীতৰ অন্যান্য দিশতো ই চকুত পৰা পৰিৱৰ্তন আনিছে। তাৰে ভিতৰত বিশেষভাৱে উল্লেখযোগ্য হ'ল লোক-সংগীত আৰু

১৫। জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা ঃ পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ৫২০

অন্যান্য পৰম্পৰাগত সংগীতৰ পৰিধি বিস্তাৰ এই শ্ৰেণীৰ সংগীতে পূৰ্বৰ পৰম্পাগত ভৌগোলিক আৰু গোষ্ঠীগত গণ্ডী অতিক্ৰম কৰি ক্ৰমে উমৈহতীয়া আৰু সৰ্বত্ৰ লভ্য কলা-সমলৰ পৰ্যায়ভুক্ত হৈ পৰিছে। উদাহৰণস্বৰূপে, এসময়ত উজনিৰ গাঁৱৰ মুকলি পথাৰ আৰু গছ তলৰ বিহুনাম (আৰু বিহু নাচ) এতিয়া প্ৰায় 'সাংস্কৃতিক প্ৰতীক' হৈ ৰূপান্তৰিত হৈ অসমৰ সকলো অঞ্চলৰে সকলো শ্ৰেণী মানুহৰ মাজত বিশেষ আসন লাভ কৰিছে। কামৰূপী লোকগীতৰ স্থান আজি কামৰূপ অঞ্চলতে সীমিত নাথাকি সৰ্বজনপ্ৰিয় সংগীতানুষ্ঠানৰূপে পৰিগণিত হৈছে। গোৱালপাৰাৰ সংস্কৃতি এসময়ত অসমৰ অনান্য অঞ্চলত একপ্ৰকাৰ এলাগী আছিল। আজি গোৱালপৰীয়া লোকগীতৰ পয়োভৰ অসমৰ চুকে-কোণে। এই একে ধৰণৰ স্বীকৃতি আৰু জনপ্ৰিয়তা লাভ কৰিছে জিকিৰ-জাৰীয়েও। এই সকলোবোৰ ঘটিছে ঘাইকৈ মাধ্যমসমূহৰ যহত। আনকি আপেক্ষিকভাৱে গহীন, কঠিন আৰু জটিল ধৰণৰ পৰম্পৰাগত গীত-মাতো এতিয়া নিজ নিজ সীমিত পৰিৱেশৰ পৰা ওলাই আহিছে।

উচ্চাংগ সংগীতৰ দিশলৈ লক্ষ্য কৰিলে দেখা যায় যে, এই ক্ষেত্ৰতো আলোচ্য কালছোৱাত সাধাৰণভাৱে আগ্ৰহ আৰু জনপ্ৰিয়তা বৃদ্ধি পাইছে। শাস্ত্ৰীয় সংগীতক সাধাৰণ শ্ৰোতাৰ ওচৰ চপোৱাত গণ-মাধ্যমসমূহে কিছুদূৰ বৰঙণি আগবঢ়াইছিল যদিও শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ প্ৰতি আকৰ্ষণ সৃষ্টি কৰাত বিশেষ ভূমিকা লৈছিল কিছু বছৰ আগলৈকে প্ৰায় নিয়মীয়াকৈ অনুষ্ঠিত হোৱা সংগীত সম্মিলনসমূহে। এই সম্মিলনবোৰত ভাৰতৰ আগশাৰীৰ সংগীত শিল্পীৰ দ্বাৰা পৰিৱেশিত কেইবাদিনো জোৰা ওৰে নিশাৰ অনুষ্ঠানসমূহে এনে এক পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰিছিল য'ৰ পৰা অকল প্ৰচুৰ সাময়িকভাৱে আগ্ৰহী শ্ৰোতাই নহয়, এক শ্ৰেণীৰ শ্ৰদ্ধাৱান আৰু নিষ্ঠাৱান সংগীতৰসিকো ওলাই আহিছিল। আনহাতে, এই কালছোৱাত অসমৰ সৰু-বৰ চহৰে-নগৰে গঢ়ি উঠা বিভিন্ন সংগীত বিদ্যালয়-মহাবিদ্যালয়সমূহত আনুষ্ঠানিক সংগীত শিক্ষা লাভ কৰি বছৰি বহু সংখ্যক কুমলীয়া ছাত্ৰ-ছাত্ৰীয়ে সংগীতৰ 'উপাধি' লাভ কৰাটো সাধাৰণ কথা হৈ পৰিছে। কোৱা বাহুল্য যে, এই ধৰণৰ সংগীত শিক্ষাৰ লগত অকৃত্ৰিম সংগীতস্পৃহা বা বিশেষ ধৰণৰ প্ৰতিভাতকৈ পঢ়া-শুনাৰ লগতে অতিৰিক্ত অৰ্হতা লাভৰ আগ্ৰহহে বেছিকৈ জড়িত থাকে। অৱশ্যে অসমৰ বাহিৰত বা ভিতৰত শাস্ত্ৰীয় সংগীতত যথাৰ্থভাৱে শিক্ষা লাভ কৰা এচাম পাৰদৰ্শী সংগীতজ্ঞ ইতিমধ্যে ওলাই আহি অসমত উচ্চাংগ সংগীতৰ, বিশেষকৈ হিন্দুস্থানী শাস্ত্ৰীয়

সংগীতৰ ভূমি প্ৰস্তুত কৰাত নীৰৱ অৱদান যোগাই আহিছে। সম্প্ৰতি গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ে হিন্দুস্থানী আৰু থলুৱা দুয়োটা ধাৰাৰে সমল সন্নিবিষ্ট কৰি সংগীতৰ স্নাতক পাঠ্যক্ৰম প্ৰৱৰ্তন কৰিছে আৰু তাৰ ভিত্তিত শিক্ষা লাভ কৰি সংগীত স্নাতক ওলাই আহিবলৈ ধৰিছে। ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়েও ঘাইকৈ থলুৱা সংগীত-নৃত্য-নাটক সামৰি এক স্নাতক পৰ্যায়ৰ পাঠ্যক্ৰম প্ৰচলন কৰাৰ ব্যৱস্থা গ্ৰহণ কৰিছে। এই সময়ছোৱাৰ ভিতৰতে অসমৰ পৰা যথেষ্ট সংখ্যক গ্ৰহণীয় মানৰ শাস্ত্ৰীয় সংগীত-শিল্পী ওলাইছে আৰু তাৰ ভিতৰতে দুই-এগৰাকীয়ে অতি উচ্চমান লাভ কৰি সৰ্বভাৰতীয় খ্যাতিও অৰ্জন কৰিছে। তথাপিও স্বীকাৰ কৰিব লাগিব যে উচ্চ সংগীতৰ—যাৰ দ্বাৰা আমাৰ ইয়াত সাধাৰণতে হিন্দুস্থানী সংগীতকে বুজোৱা হয় চৰ্চা আৰু প্ৰসাৰ আমাৰ ইয়াত সীমিত হৈ আছে।

এইখিনিতে প্ৰাসংগিকভাৱে এটা কথা স্পষ্ট কৰি লোৱা যাওক। অসমত হিন্দুস্থানী সংগীত জগতৰ আপেক্ষিক দুৰ্বলতাক গহীন আৰু উচ্চ পৰ্যায়ৰ সংগীতৰ প্ৰতি সামূহিকভাৱে অসমীয়া সমাজৰ অনীহাৰ পৰিচায়ক বুলি লোৱাটো সমীচীন নহ'ব। আমি জানো যে, অসমত ৰাগভিত্তিক উচ্চাংগ সংগীতৰ দুটা নিজস্ব ধাৰা পৰম্পৰাগতভাৱে ৰক্ষিত হৈ আছে। তাৰে এটা ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ লগত যুক্ত আৰু আনটো বৰগীতৰ লগত। প্ৰথমটো অৱশ্যে ৰাগভিত্তিক হৈয়ো বহুখিনি লোকাশ্ৰয়ী কিন্তু দ্বিতীয়টো সেই তুলনাত বহুত বেছি পৰিমাণে শিষ্ট পৰম্পৰাৰ অন্তৰ্গত। দুৰ্ভাগবশতঃ বিজ্ঞানসম্মত সংৰক্ষণ, প্ৰশিক্ষণ আৰু অনুশীলত পদ্ধতি অনুসৃত নোহোৱাত পৰম্পৰাগত ৰাগাশ্ৰিত সংগীত সম্পদসমূহৰ শাস্ত্ৰীয় ৰূপ কম-বেছি পৰিমাণে ধূলি-মলিৰে অস্পষ্ট হৈছে; কিন্তু এই কথা ঠিক যে, পুৰুষানুক্ৰমে আমাৰ গাঁৱলীয়া সমাজৰ শিল্পীসকলেই সেই সম্পদসমূহৰ ধাৰক আৰু বাহকৰ ভূমিকা পালন কৰি আহিছে আৰু অসমীয়া লোক সমাজেই সেইবোৰৰ পৃষ্ঠপোষকতা কৰি আহিছে, ৰজা-মহাৰজা নাইবা নবাব-জমিদাৰে নহয়। অসমৰ উচ্চ পৰ্যায়ৰ সংগীত-নৃত্যাদিৰ পৰম্পৰা ৰক্ষাৰ এই বৈশিষ্ট্যৰ পিনে জ্যোতিপ্ৰসাদে তাহানিতে আঙুলিয়াই দিছিল। সুখৰ কথা, ওজাপালিৰ সংগীতক লৈ নহ'লেও বৰগীতৰ সংগীতক কেন্দ্ৰ কৰি সাম্প্ৰতিক কালত তাত্ত্বিক আৰু প্ৰায়োগিক উভয় দিশতে অসমৰ সংগীত জগতত নতুন ধৰণৰ চিন্তা-চৰ্চাই গা কৰি উঠিছে। বৰগীতৰ সংগীতত যে, ভাৰতীয় সংগীতৰ এক বিশেষ ধাৰা নিহিত হৈ আছে, সেই

সম্বন্ধে অকল পণ্ডিত আৰু সংগীত বিশেষজ্ঞসকলৰ মাজতেই নহয়, সাধাৰণ সংগীত অনুৰাগীসকলৰ মাজতো সচেতনতা বৃদ্ধি পাইছে। বৰগীত লগত জড়িত সংগীত পদ্ধতিৰ সংৰক্ষণ, অধ্যয়ন আৰু বিশ্লেষণৰ কাম কিছু হৈছে আৰু কিছু কিছু গৱেষণাধৰ্মী গ্ৰন্থ প্ৰবন্ধাদি প্ৰকাশিত হৈছে। সমান্তৰালভাৱে সত্ৰীয়া ধৰ্মীয় পৰিসৰৰ বাহিৰত সংগীত-সৃষ্টি হিচাপে বৰগীত আয়ত্ত কৰাৰ আৰু আধুনিক ৰুচি আৰু প্ৰয়োজনৰ লগত সংগতি ৰাখি বৰগীতৰ সাংগীতিক বৈশিষ্ট্যক উপযুক্ত ধৰণে পৰিৱেশন কৰাৰ আন্তৰিক প্ৰচেষ্টাও চলিছে। উঠি অহা চামৰ বহুতে এই ক্ষেত্ৰ ত আগবাঢ়ি অহাটোক আমাৰ আলোচ্য কালছোৱাৰ শুভ লক্ষণসমূহৰ ভিতৰত এটা বুলি মানি ল'ব লাগিব।

স্বীকৃত গণমাধ্যমসমূহৰ উপৰি সঘনাই আৰু সাড়ম্বৰে অনুষ্ঠিত হৈ থকা সাংস্কৃতিক অনুষ্ঠান, সমাৰোহ-শোভাযাত্ৰাৰ যোগেদিও আজি কিছুদিনৰ পৰা লোক-সংগীত আৰু অন্যান্য পৰম্পৰাগত সংগীত-নৃত্যাদিৰ ৰাজহুৱা প্ৰদৰ্শন সম্প্ৰতি আমাৰ ৰাজহুৱা জীৱনৰ অংগ হৈ পৰিছে। তাৰ লগতে সেইবোৰৰ বিষয়ে উচ্ছ্বাস আৰু তৎপৰতা যিদৰে বৃদ্ধি পাইছে তাঁলৈ চাই অসমীয়া সমাজখন সম্পূৰ্ণ পৰম্পৰামুখী হৈ পৰা বুলি ধৰি ল'লে ভুল কৰা হ'ব। প্ৰকৃততে এই নতুন পৰিস্থিতিৰ লগত যুক্ত আছে আমি এই আলোচনাৰ আৰম্ভণিৰ পিনে উল্লেখ কৰা আন দুটা প্ৰক্ৰিয়া প্ৰথমটো হ'ল সত্তাৰ সংকটৰ সম্মুখীন হোৱা জাতিসত্তাই পৰম্পৰাৰ পুনৰুত্থান ঘটাই অস্তিত্ব ৰক্ষাৰ বাবে প্ৰয়াস আৰু দ্বিতীয়টো হ'ল কলা-সম্পদক পণ্য সামগ্ৰীৰ পৰ্যায়ভুক্ত কৰি তাক ব্যৱসায়িক ভিত্তিত প্ৰতিষ্ঠিত কৰাৰ বাবে লোৱা তৎপৰতা। সংগীতৰ বৰ্ধিত চাহিদাক কামত লগাই আৰু লগতে কৃত্ৰিম উপায়েৰে নতুন চাহিদাৰ সৃষ্টি কৰি বাণিজ্যিক লাভ আৰু লগতে কিছু শিল্পীৰ খ্যাতি আৰু সচ্ছলতা নিশ্চিত কৰাৰ যি প্ৰণালী পশ্চিমৰ দেশবোৰত আগতেই আৰম্ভ হৈছিল, তাৰ ঢৌৱে এতিয়া আমাকো চুইছেহি। (বিহুৰ আগে আগে বজাৰত বিহুগীতৰ কেছেটৰ বিজ্ঞাপনৰ কোলাহলে তাৰে ইংগিত দিয়ে।) ইয়াৰ আৱশ্যম্ভাৱী ফলস্বৰূপে আমাৰ লোক-সংগীতত আৰু ঠায়ে ঠায়ে আন আন পৰম্পৰাগত সংগীততো, 'কৃত্ৰিমতা'ৰ আৰু 'বিকৃতি'ৰ প্ৰৱেশ ঘটিছে বিভিন্ন মাত্ৰাত।

—০—

॥৮॥
প্ৰাসংগিক ৰচনা-পঞ্জী

গ্ৰন্থ ঃ

কাগয়ুং, ভৃগুমুনি ঃ *মিচিং সংস্কৃতিৰ আলেখ্য*, গুৱাহাটী, ১৯৭২।

গোস্বামী, হেমচন্দ্ৰ (সম্পা.) ঃ *দৰং ৰাজবংশাৱলী*, শ্বিলং, ১৯১৭।

দাস, যুগল ঃ *অসমৰ লোক-কলা*, গুৱাহাটী, ১৯৬১।

নাৰ্জি, ভবেন ঃ *বড়ো-কছাৰীৰ জন-সাহিত্য*, গুৱাহাটী, ১৯৫৭।

বড়ো-কছাৰীৰ সমাজ আৰু সংস্কৃতি, গুৱাহাটী, ১৯৬৬

নেওগ, ড° মহেশ্বৰ ঃ *পুৰণি অসমীয়া সমাজ আৰু সংস্কৃতি*, গুৱাহাটী।

Tradition and Style, যোৰহাট, ১৯৮১।

(সম্পা.) *গুৰু-চৰিত-কথা*, গুৱাহাটী ১৯৮৭।

(সম্পা.) *স্বৰৰেখাত বৰগীত*, শ্বিলং, ১৯৫৮।

(সম্পা.) *Rhythm in the Vaishnava Music of Assam*, গুৱাহাটী, ১৯৬২,

(সম্পা.) 'অৰুনোদই', গুৱাহাটী, ১৯৮৩।

নেওগ, মহেশ্বৰ আৰু বাৎস্যায়ন, কপিলা, (সম্পা.) ঃ *Gita-Govinda in the Assam School of Painting*, গুৱাহাটী, ১৯৮৬।

পাম, ৰাজেন ঃ *কাঢ়া নলৰ মৌ সৰা সুৰ*, শিংৰা, ১৯৬০।

স্বামী, প্ৰজ্ঞানন্দ ঃ *ৰাগ ও ৰূপ*, কলিকতা, ১৯৬১।

বৰদলৈ, কীৰ্তিনাথ ঃ *সুৰ-পৰিচয়*, ১৯২৮।

প্ৰাচীন কামৰূপী সংগীত, ১৯৩৭।

বৰদলৈ, বি. এন্. ঃ *The Dimasa Kacharis of the North Cachar Hill District of Assam*, গুৱাহাটী, ১৯৯০।

বৰুৱা, অতুল চন্দ্ৰ ঃ *মনসা কাব্য আৰু ওজা-পালি*, মঙ্গলদৈ, ১৯৭৪।

বৰুৱা, বিৰিঞ্চি কুমাৰ ঃ *অসমৰ লোক-সংস্কৃতি*, গুৱাহাটী-১৯৬৭।

ঃ *A Cultural History of Assam*, নগাঁও, ১৯৫১।

বৰুৱা, লক্ষ্মীৰাম ঃ *সংগীত-কোষ*, ১৯০৯; *সংগীত-সাধনা*, ১৯১০।

বিশ্বাস, হেমাংগ ঃ *লোক-সংগীত সমীক্ষা*, বাংলা ও আসাম, কলিকতা, ১৯৭৮।

মেধি, কালিৰাম ঃ *অঙ্কাৱলী*, গুৱাহাটী, ১৯৪৮।
ৰাভা, প্ৰাণেশ্বৰ ঃ *মায়াৱন্তী বিষহৰি*, দৰংগিৰি, ১৯৮৭।
ৰাভা, ৰাজেন ঃ *ৰাভা জনজাতি*, যোৰহাট-১৯৭৪।
শৰ্মা, সত্যেন্দ্ৰনাথ ঃ *A Few Aspects of Assamese Literature and Culture*, যোৰহাট-১৯৯১।
শৰ্মা, দীনেশ্বৰ ঃ *মঙ্গলদৈৰ বুৰঞ্জী*, গুৱাহাটী, ১৯৭১।
শৰ্মাবৰুৱা, নৰেশ্বৰ ঃ *গীত-মালচি-বন্দনা*, গুৱাহাটী, ১৯৭৫।

প্ৰবন্ধ-পাতি ঃ

নাথ ওজা, দুৰ্গেশ্বৰ ঃ 'মঙ্গলদৈৰ ব্যাস গীত ঃ ওজা-পালি', দৰঙ্গ স্মৃতি, অসম সাহিত্য সভাৰ ৪১ শ অধিৱেশন, ১৯৭৪
গোস্বামী প্ৰফুল্ল দত্ত আৰু দত্ত, বীৰেন্দ্ৰ নাথ ঃ 'Folksongs of Assam', Journal of Sangeet Natak Akademi, New Delhi, No. 31
ঘোষ, শান্তিদেৱ ঃ 'সংগীত শাখাৰ সভাপতিৰ অভিভাষণ', অসম সাহিত্য সভাৰ ডিগবৈ অধিৱেশন, ১৯৬৪
চাংকাকতি, কেশৱচন্দ্ৰ ঃ 'তাল-সমলয়', অসমীয়া, ১ম বছৰ।
ঃ 'শাস্ত্ৰীয় ৰাগ আৰু তালৰ ভিত্তিত বৰগীত', *সাহিত্য সুৰভি*, ৰঙিয়া।
চাংকাকতি, দেবেন্দ্ৰনাথ ঃ 'সংগীত শাস্ত্ৰমতে বৰগীত', অসম সাহিত্য সভা পত্ৰিকা, ১১ শ বছৰ, ২য় সংখ্যা।
ঠাকুৰীয়া, নৃপেন্দ্ৰ নাথ ঃ 'ৰুদ্ৰ সিংহ আৰু সংগীত-কলা', অসম বাণী, ১৫ অক্টোবৰ, ১৯৭৬।
দত্ত, বীৰেন্দ্ৰনাথ ঃ 'সংগীত বিষয়ক আলোচনা', 'মধ্যবিংশ শতিকাৰ অসমীয়া সাহিত্য', অসম সাহিত্য সভাৰ মঙ্গলদৈ অধিৱেশন, ১৯৭৪।
'সত্ৰীয়া সংগীত-পদ্ধতি', শংকৰী সংস্কৃতিৰ অধ্যয়ন, গুৱাহাটী, ১৯৭৮
ৰায়, সুকুমাৰ ঃ : 'Music of the Hill people of North Eastern India', 'A Common Perspective for North East India', কলিকতা, ১৯৬১

ৰাভা, বিষ্ণুপ্ৰসাদ ঃ 'শ্ৰীশ্ৰীশংকৰদেৱ বৰগায়ন', *বাঁহী*।
শৰ্মা, তৰুণ ঃ 'মঙ্গলদৈৰ দেওধনী নৃত্য', দৰঙ্গ-স্মৃতি, সাহিত্য সভাৰ ৪১ শ অধিৱেশন, ১৯৭৪
শৰ্মা, নবীনচন্দ্ৰ ঃ *মঙ্গলদৈৰ ওজা-পালি আৰু দেওধনী*, পূৰ্বোক্ত সংকলন
শাস্ত্ৰী, মনোৰঞ্জন ঃ 'অসমত সংগীত চৰ্চা', *ৰামধেনু*, ৬ ষষ্ঠ বছৰ, ১ম-২য় সংখ্যা
নেওগ, মহেশ্বৰ ঃ 'বৰগীতৰ অনুকূল', *পছোৱা* ১ম বছৰ, ১০ম সংখ্যা,
'অসমৰ মাৰ্গ-সংগীত', *সংলাপ*, ২য় সংখ্যা
'ভাৰতীয় সাংস্কৃতিক ঐতিহ্য আৰু অসম', 'আলোচনা চক্ৰৰ সভাপতিৰ অভিভাষণ, অসম সাহিত্য সভা, ৩৪ শ অধিৱেশন
Traditional of Classical Music in Assam', paper Presented at National Music Seminar, Sangeet Natak Akademi, New Delhi, 1975.
'Technical Sciences and Fine Arts in Assam India', Presidential Address Technical Sciences and Fine Arts Section, All India Oriental Conference, 1966.
নেওগ, মহেশ্বৰ; চাংকাকতি, দেবেন্দ্ৰনাথ আৰু দাস, লক্ষ্মীনাথ ঃ 'বৰগীত আৰু শাস্ত্ৰীয় সংগীত' অসম সাহিত্য সভা *পত্ৰিকা*, ১৬ শ বছৰ, ১ম সংখ্যা
ফুকন, বীৰেন্দ্ৰকুমাৰ ঃ 'অসমত ৰাগ-সংগীতৰ ধাৰা', *সংজ্ঞা*, ২য় বছৰ।
বৰদলৈ, মুক্তিনাথ ঃ 'সংগীত ধাৰা' (অসম সাহিত্য সভাৰ সংগীত শাখাৰ সভাপতিৰ ভাষণ), নলবাৰী, ১৯৬৫।
বৰুৱা, অতুল চন্দ্ৰ ঃ 'সভাগোৱা ওজা-পালি', অসম সাহিত্য সভা *পত্ৰিকা*, ১৮ শ বছৰ, ৩য় সংখ্যা।
বৰুৱা, নীহাৰবালা ঃ 'Songs That Grew out of a Legend', 'Folk Music and Folklore', An Anthrology, কলিকতা, ১৯৬৭।
বিশ্বাস, হেমাংগ ঃ 'লোক-সংগীতের রাগ-রূপ ও গীত-রীতি', *এক্ষণ*, ১০ম বৰ্ষ, শারদীয় সংখ্যা
মহন্ত, চক্ৰধৰ ঃ 'বৰগীতৰ সাংগীতিক মূল্য', *প্ৰকাশ*, ২য় বছৰ, ৪ৰ্থ সংখ্যা।
শইকীয়া, ৰসেশ্বৰ বায়ন ঃ 'সত্ৰীয়া নৃত্য-কলা' *প্ৰহৰী*, ১ম বছৰ, ২য়-৩য়-৪ৰ্থ সংখ্যা।

।। ৯ ।।
পৰিশিষ্ট

এই খণ্ডত নমুনা হিচাপে কেইটিমান স্বৰলিপি আৰু তাললিপি তুলি দিয়া হ'ল।

(ক)
।। বৰগীতৰ ধনশ্ৰী ৰাগৰ গীতৰ স্বৰলিপি ।।

স্বৰৰেখাত বৰগীত গ্ৰন্থৰ বাবে আগশাৰীৰ সংগীতবিদ স্বৰ্গীয় বীৰেন্দ্ৰ কুমাৰ ফুকন আৰু স্বৰ্গীয় পুৰুষোত্তম দাসে যুগুত কৰা বৰগীত সম্পৰ্কীয় প্ৰতিবেদন প্ৰাসংগিক অংশৰে সৈতে অকল স্বৰ্গীয় মণিৰাম গায়ন মুক্তিয়াৰৰ সুৰৰ ভিত্তিত প্ৰস্তুত স্বৰলিপি ইয়াত উদ্ধৃত কৰা হ'ল 'স্বৰৰেখাত বৰগীত' গ্ৰন্থৰ সম্পাদক ড° মহেশ্বৰ নেওগৰ অনুমতিক্ৰমে।[1] (উদ্ধৃত টোকা আৰু স্বৰলিপিৰ বাবে উক্ত গ্ৰন্থৰ ক্ৰমে ৪১-৪২ পৃষ্ঠা আৰু ৫৭-৬০ পৃষ্ঠাত চাওক।)

ৰাগ ধনশ্ৰী ।। নাৰায়ণ কাহে ভকতি কৰু তেৰা।।

শ্ৰীমণিৰাম গায়ন মুক্তিয়াৰ আৰু তেখেতৰ বায়নৰ পৰা পোৱা সুৰৰ স্বৰলিপি লওঁতে দেখা গৈছে যে, এই গীতটিত একতালি নামৰ তালখন ব্যৱহাৰ কৰিছে। তালখনৰ মাত্ৰাৰ বিভাজনত এওঁলোকে ব্যৱহাৰ কৰা বোলমতে ২৪ মাত্ৰা পোৱা গ'ল। তালখনৰ মূল বাজনা বা গা-মানৰ উপৰিও চাৰিটা ঘাত আছে। মূল গীত আৰম্ভ কৰাৰ আগতে ৰাগ টনা বিধিমতে মুক্তিয়াৰে ৰাগ টানিছে। এই ৰাগ দিয়াত ৪ টা ভাগ পোৱা গৈছে। সেইবোৰৰ বিশেষ নাম নাই, যথাক্ৰমে প্ৰথম খণ্ড, দ্বিতীয় খণ্ড, তৃতীয় খণ্ড বা **তোল ন** আৰু চতুৰ্থ খণ্ড বুলি অভিহিত কৰিছে; কিন্তু চতুৰ্থ খণ্ড প্ৰথম খণ্ডৰ পুনৰাবৃত্তিহে। আলাপ অংশত ব্যৱহৃত স্বৰ আৰু গীতাংশত ব্যৱহৃত স্বৰৰ মিল দেখা গৈছে। উক্ত ৰাগত আৰোহণত **সা জ্ঞ মা পা ণ র্সা** আৰু অৱৰোহণত **র্সা ণ ধা পা মা জ্ঞ ৰে সা** স্বৰৰ ব্যৱহাৰ দেখা গৈছে। মা আৰু সা স্বৰ দুটা মুখ্য স্বৰ

১। ফুকন আৰু দাসে কমলাবাৰীৰ মণিৰাম গায়ন মুক্তিয়াৰ আৰু স্বৰ্গীয় মণিৰাম দত্ত মুক্তিয়াৰ বায়ন, কলিয়াবৰৰ গিৰিকান্ত মহন্ত আৰু সুন্দৰীদিয়াৰ যাদৱ চন্দ্ৰ পাঠকৰ পৰা লোৱা ছটি বিভিন্ন ৰাগৰ গীতৰ সুৰৰ আধাৰত স্বৰলিপি আৰু প্ৰতিবেদন যুগুত কৰিছিল।

হিচাপে পোৱা গৈছে।

শ্ৰীযাদৱ চন্দ্ৰ পাঠকৰ পৰা এই গীতটিৰ স্বৰলিপি লওঁতে দেখা গৈছে যে, এখেতেও এই গীতত ব্যৱহাৰ কৰা তালখনক একতালি বুলি অভিহিত কৰিছে; আৰু এখেতে ব্যৱহাৰ কৰা বোলমতে তালখন মাত্ৰা বিভাজনত ২০ মাত্ৰা পোৱা গৈছে। এখেতেও মূল গীত আৰম্ভ কৰাৰ আগতে ৰাগ টানিছে। এই ৰাগ টনাত ৪ টা ভাগ পোৱা গৈছে—১ম, ২য়, ৩য় -ৰ বাহিৰে আলাপ অংশৰ ৪ৰ্থ খণ্ড ১ম খণ্ডৰ পুনৰাবৃত্তিহে। আলাপ অংশত আৰু গীতাংশত ব্যৱহৃত স্বৰৰ মিল আছে; কিন্তু আলাপ অংশৰ আৰম্ভণিতে এবাৰ কোমল ধৈৱতৰ ব্যৱহাৰ দেখা গৈছে। যিমান দূৰ সম্ভৱ, সুৰৰ অনিবদ্ধতাৰ বাবে, কোমল ধৈৱত ভুলক্ৰমেহে ব্যৱহাৰ হৈছে। মাত্ৰ এই কোমল ধৈৱতৰ ব্যৱহাৰৰ বাহিৰে আলাপ অংশ আৰু গীতাংশৰ স্বৰৰ মিল পোৱা গৈছে। এওঁৰ সুৰতো আৰোহণত **সা জ্ঞা মা পা ণ র্সা** আৰু অৱৰোহণত **র্সা ণ ধা পা মা জ্ঞ ৰে সা** ব্যৱহাৰ হৈছে; আৰু মুখ্য স্বৰ হিচাপে মা আৰু সা-ৰ ব্যৱহাৰ দেখা গৈছে।

শ্ৰীগিৰিকান্ত মহন্তৰ পৰা এই গীতৰ আৰম্ভণিত ৰাগটিৰ আলাপ অংশ পোৱা নগ'ল। এখেতেও গীতত ব্যৱহৃত তালখনৰ একতালি বুলিছে। বিভাজন কৰি উলিওৱা তালখনত ১২ মাত্ৰা পোৱা গৈছে। এখেতৰ সুৰতো আগৰ দুজনৰ দৰে আৰোহণত **সা জ্ঞ মা পা ণ র্সা** আৰু অৱৰোহণত **র্সা ণ ধা পা মা জ্ঞ ৰে সা** স্বৰবোৰ পৰিছে; আৰু **মা** আৰু **সা** মুখ্য স্বৰৰূপে ব্যৱহৃত হৈছে। কিন্তু এখেতৰ অৱৰোহণত **ৰে** স্বৰটো দুৰ্বল; আগৰ দুজনৰ কিন্তু এই স্বৰটোৰ প্ৰাধান্য পৰিলক্ষিত হয়।

এইখিনিতে সামান্য অমিলৰ বাহিৰে তিনিওজনৰে গীতটিৰ সুৰৰ গঠন একে। আনফালে, যদিও তিনিওজনে একে একতালি নামৰ তালখনকে ব্যৱহাৰ কৰিছে, তিনিওৰে এই তালৰ মাত্ৰা আৰু ছন্দৰ পাৰ্থক্য ধৰা পৰে। শ্ৰীমুক্তিয়াৰে ২৪ মাত্ৰাৰে, শ্ৰীপাঠকে ২০ মাত্ৰাৰে আৰু শ্ৰীমহন্তই ১২ মাত্ৰাৰে এই তালখন পূৰাইছে। তিনিওজনৰে ধনশ্ৰী ৰাগৰ এই গীতটিৰ সুৰৰ গঠনেৰে বৰ্তমান প্ৰচলিত হিন্দুস্থানী সংগীতৰ ভীমপলশ্ৰী আৰু ধনশ্ৰী ৰাগৰ সাদৃশ্য মন কৰিবলগীয়া।

(১) গায়ন ঃ শ্ৰীমণিৰাম গায়ন মুক্তিয়াৰ
বায়ন ঃ শ্ৰীমণিৰাম দত্ত মুক্তিয়াৰ
পুৰণি কমলাবাৰী সত্ৰ।

।। ৰাগ দিয়া।।

।। প্ৰথম খণ্ড।।

সা	জ্ঞ	মা	পা	জ্ঞ	মা	পা	মা	জ্ঞ	মাজ্ঞৰে
ৰা	ম	০	০	ৰা	০	০	০	০	ম
ণ্	সা	ৰে	জ্ঞ	ৰেসা	ৰেসা	সা	ণ্	ধ্া	ণ্ধ্াপ্া
ৰা	০	০	০	০	ম	ৰা	০	০	ম
প্া	ণ্	ণ্	সা	ণ্	সা	ণ্	সা	ণ্	সা ৰে
হ	ৰি	ৰা	ম	ৰা	০	০	০	০	০ ০
সাৰেসাণ্			সাণ্			ণ্ধ্াপ্া			প্া প্া প্া
ৰা			০						ৰা ম ০

।। দ্বিতীয় খণ্ড।।

সা জ্ঞ মা জ্ঞামাপ্া মা পা জ্ঞ জ্ঞ মা পা মা পা পা পা পা সা
এ ০ ০ ০ হে ০ ০ ০ ০ ০ হ ৰি ৰা ম ৰা ম

।। তৃতীয় খণ্ড ঃ তোলনি।।

ণ র্সা ণ র্সা ণর্সাৰে ৰ্রে র্জ্ঞ ৰ্রে র্সা র্ণ র্সা র্ণ র্সা ণর্সাৰে
আ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ অ ০ ০ ০
র্সা ণ ধা ণ র্সা ণ ধা ণ ধা পা মা পা পা পা পা পা পা
আ ০ ০ ০ ০ আ ০ ০ ০ ০ গো ৰি ন্দে ৰা ম ৰা ম

।। চতুৰ্থ খণ্ড।।

প্ৰথম খণ্ডৰ পুনৰাবৃত্তি

।। তাল একতাল।। ২৪ মাত্ৰা।।

।।গীত।।

০			+			০			+		
সা	জ্ঞ	মা	পা	ণ	র্সা	ণ	র্সা	ৰের্সা	ণপা	—	পা
না	ৰা	০	য়	ণ	০	কা	০	০	হে	০	ভ
জ্ঞ	—	জ্ঞ	মা	—	পা	জ্ঞ	মাজ্ঞ	ৰে	সা	—	—
ক	০	তি	ক	০	ক	তে	০	০	ৰা	০	০
সা	জ্ঞ	০	জ্ঞ	মা	—	জ্ঞ	মা	পাদ	পা	—	মা
না	ৰা	০	য়	ণ	০	কা	০	০	হে	০	ভ

জ্ঞ	—	ৰে	সা	—	জ্ঞ	ৰে	—	—	সা	—	—
ক	০	তি	ক	০	ৰু	তে	০	০	ৰা	০	০
মা	—	পা	মা	জ্ঞ	ম	পা	—	ণ	র্সা	—	র্সা
মে	০	০	ৰি	০	পা	ম	০	ৰু	ম	০	স
র্সা	—	জ্ঞ	ৰ্রে	—	র্সা	র্সা	—	র্সা	ণ	—	পা
মা	০	০	ধ	০	ৰ	ঘ	০	নে	ঘ	০	ন
পাণ	পাণ	—	র্সা	—	র্সা	ণর্সা	ণ	পা	পা	—	জ্ঞ
যা	০	০	তু	০	ক	পা	০	প	০	০	না
মা	মা	—	র্সা	—	র্জ্ঞ	ৰ্রে	—	র্সা	ণর্সা	ণপা	—
ছো	ৰা	০	হ	০	বি	এ	০	০	০	০	
পাণ	পাণ	—	র্সা	—	র্সা	ণর্সা	ণ	পা	পা	—	জ্ঞ
ঘা	০	০	তু	০	ক	পা	০	প	০	০	না
মা	মা	—							র্সা	—	—
ছো	ৰা	০							এ	০	০
ণ	র্সা	র্জ্ঞ	র্সা	ণ	পা	পা	—	মাজ্ঞ	জ্ঞমা	জ্ঞমা	পা
য	ত	০	জী	০	ৰ	জ	০	অং	গ	০	ম
মাপা	মাপা	মা	জ্ঞ	সা	সা	জ্ঞমা	জ্ঞমা	পা	ণ	র্সা	০
কী	০	০	ট	০	প	ত	০	ঙ্গ	ম	০	০
ণ	র্সা	র্জ্ঞা	র্সা	ণ	পা	পা	—	মাজ্ঞ	জ্ঞমা	জ্ঞমা	পা
অ	গ	০	ন	০	গ	জ	০	গ	তে	০	ৰি
মাজ্ঞ	মা	জ্ঞ									
কা	০	য়া									
মা	—	পা	মা	জ্ঞ	মা	পা	—	ণ	র্সা	—	র্সা
স	ৰ	০	ক	০	হু	মা	০	০	ৰি	০	পূ
র্সা	—	র্জ্ঞ	ৰ্রে	—	র্সা	র্সা	—	র্সা	ণ	—	পা
ৰ	০	ত	ও	০	হি	উ	০	০	দ	০	ৰ
পাণ	পাণ	—	র্সা	—	র্সা	নর্সা	ণ	পা	পা	—	জ্ঞ
না	০	০	হি	০	ক	ৰ	০	তু	ভূ	০	ত
মা	মা	—	র্সা	—	র্জ্ঞ	ৰ্রে	—	র্সা	ণর্সা	ণপা	—
দা	য়া	০	হ	০	ৰি	এ	০	০	০	০	০
পাণ	পাণ	—	র্সা	র্সা	—	ণর্সা	ণ	পা	পা	—	জ্ঞ
না	০	০	হি	০	ক	ৰ	০	তু	ভূ	০	ত
মা	মা	—									
দা	য়া	০									

পুনৰ 'নাৰায়ণ কাহে' ইত্যাদি।

[খ]

কেইটিমান সত্ৰীয়া তালৰ গা-মানৰ তাল-লিপি

একতাল ঃ ২৪ মাত্ৰা (কমলাবাৰীৰ বোল)

+											
১			০			২			০		
তাও	SS	SS	ধেই	তাক্	খিতি	তাও	SS	খিতি	তাধি	নাং	Sক
৩			০			৪			০		
ধেই	SS	SS	ধেই	তাক	খিতি	তাও	SS	SS	SS	SS	SS

ৰূপক তাল ঃ ১২ মাত্ৰা
(কমলাবাৰীৰ বোল)

+											
১		২				৩		৪		০	
ধেই	দাও	ধেই	দাও	তাতা	খিখি	ৰাও	দিক	দাও	SS	SS	SS

পৰি তাল ঃ ১৪ মাত্ৰা
(সুন্দৰীদিয়াৰ বোল)

১		২		৩	৪	
খিত	থেনি	তং	ধিন্নং	তাতাখিতি	তং	খুৰ্ খুৰ্
৫		৬		৭		৮
খিত	থেনি	তং	খিত্ থেই	তাক ধেনি	ধেইগুৰ্	গুৰ্

(চামগুৰি সত্ৰৰ বোল)

১		২		০		
তাও	তাখি	তাও	SS	খিতি	ধেই	SS
৩		৪		০		
ধেনি	তাখি	তাও	SS	SS	SS	SS

সৰু বিষম ঃ ১০ মাত্ৰা
(নগাঁৱৰ শ্ৰৱণী সত্ৰৰ বোল)

১	০	২	৩	০
তাওতাক	খ্রিখ্রিতাক	খ্রিখ্রিতাক	ধেই	—
৪	০	৫	৬	০
তাওতাক	খ্রিখ্রিতাক	খ্রিখ্রিতাক	ধেই	—

চুটকলা ঃ ১০ মাত্ৰা
(বৰপেটাৰ বোল)

১	০	২	৩	০
ধেইতাতা	তাতাখিতা	দিধিনং	খিত্	—
৪	০	৫	৬	০
তাখিত্	খিনাত্তং	তাতাখিতা	ধেই	—

(গ)

দুৰ্গাবৰী গীত

(তলত উদ্ধৃত কৰা গীত আৰু স্বৰলিপি দুটি স্বৰ্গীয় কীৰ্তিনাথ বৰদলৈদেৱে সম্ভৱত ১৯৩৫-৩৬ চনত কৰিছিল। তেখেতৰ অসমাপ্ত সুৰ সংগ্ৰহ নামৰ পুথিৰ পাণ্ডুলিপিৰ পৰা ১৯৫৪-৫৫ চনৰ *ঝঙ্কাৰ*ত প্ৰকাশিত হৈছিল। সেই সংখ্যা 'ঝঙ্কাৰ'ৰ সম্পাদক ড° মহেশ্বৰ নেওগৰ অনুমতিক্ৰমে স্বৰলিপি দুটি ইয়াত সন্নিবিষ্ট কৰা হ'ল—দুৰ্গাবৰী সুৰৰ নমুনা হিচাপে।)

১। সীতাৰ পাতাল প্ৰৱেশ ঃ সীতাৰ বিদায়

তাল যতি

ওজাৰ ৰাগ ।।　　ৰাম

জয় জয় ৰাম জয় শ্ৰীৰাম

জয় ৰাম ৰাম

জয় হৰি জয় ৰাম।।

ঘোষা ।। জয় হৰি জয় ৰাম

পদ ।। পাছে পৃথিৱীৰ আদৰ দেখিয়া ত্বৰিতে উঠিলা সতী।
ব্ৰহ্মা আদি কৰি সকলো দেৱক একত্রে কৰিলা নতি।।১।।
বশিষ্ঠ প্রমুখ্যে ঋষিক নমিলা জানু পাৰি এক ঠাই।
কৰি কৃতাঞ্জলি বুলিবে লাগিলা সীতা ওপৰত চাই।।২।।
জনমে জনমে জনকেসে বাস সাধো মই পৰবাসু।
দশৰথ ৰাজা দুইবন্ত শশুৰ কৌশল্যা হুইবন্ত শাশু।।৩।।
দুখৰ সহায় ভালুক বানৰ হুইব পুত্র সমসৰ।
ভৰত লক্ষ্মণ বীৰ শত্রুঘ্ন তিনিসি হুইবে দেৱৰ।।৪।।
সপনে সচিতে আন নবাঞ্চোহো ৰামেসে হুইব পতি।
তাহান এহিকে দুখানি চৰণ জন্মে জন্মে হুইবে গতি।।৫।।
হুইবেক তনয় মহা শুভনয় এহি লৱকুশ দুই।
হেনয় কলঙ্ক কতকৰ্ধনা জোনো আউৰ দুনাই মোৰ নুই।।৬।।
নমি কৌশল্যাক বুলিলা কাৰুণ্যে যি ভৈলা মোৰ কপাল।
দুইগুটি পুত্ৰক সম্পিলো গোসাঁনী কৰিবাহা প্রতিপাল।।৭।।

সুৰলিপি

(ৰাগ)

ৰা	০	ৰসা	ৰা	ৰসা	সৰা	ধ্‌া							
ৰা	০	০	০	০	ম	০							
ধ্‌া	০	ধ্‌া	ধ্‌া	০	০	০	ধা	ৰসা	সৰা	ৰা	০	০	০
জ	০	য়	জ	০	০	য়	০	০	০	০	০	০	ম
সৰা	ৰা	০	ৰা	০	০	০	ৰমা	মা	০	মপা	ধপা	মা	ৰা
জ	০	য়	০	০	০	০	শ্ৰী	০	০	ৰা	০	০	ম
মপা	পা	০	পমা	মা	০	০	মা	ৰা	০	সৰা	ৰা	০	০
জ	০	য়	ৰা	০	০	০	০	ম	০	০	ৰা	০	ম

(ঘোষা)

মা	পা	০	মপধা	পা	০	মা	মপা	পা	০	মৰা	ৰা	০	০
জয়	হ	ৰি	জ	০	০	য়	ৰা	০	০	০	ম	০	০
ৰা	মা	মপা	মপা	পমা	পমা	মা	সৰা	ৰা	০	ৰসা	সৰা	ধ্‌া	০
জয়	হ	ৰি	জ	০	০	য়	ৰা	০	০	০	ম	০	০

(পদ)

মপা	মা	পা	ধা	র্সা	র্ৰা	০	ণা	০	০	মা	পা	মপা	মপৰা
পাছে	পৃ	থি	ৰী	ৰ	০	০	আ	দ	ৰ	দে	খি	য়া	০

(ঘোষা)

ৰা	ৰমা	মপা	মপা	মপা	পধা	পা	মপা	পা	০	মৰা	ৰা	০	ৰা
জয়	হ	ৰি	জ	০	০	য়	ৰা	০	০	০	ম	০	০
ণা	সর্ণা	ণা	র্সা	র্ৰা	০	০	ণা	সণা	ণসা	ণা	ণপা	মপমা	ৰা
ত্ব	ৰি	তে	উ	ঠি	লা	০	স	০	০	০	তী	০	০

(ঘোষা—"জয় হৰি জয় ৰাম
জয় হৰি জয় ৰাম...")

মা	মা	পা	ধা	র্সা	র্ৰা	র্ৰা	ণা	০	০	মা	পা	মপা	মপৰা
ব্ৰহ্মা	আ	দি	ক	ৰি	০	০	স	ক	লো	দে	ৱ	ক	০
ৰা	মা	পা	ণা	র্সা	ণা	০	মা	পা	মপৰা	মৰা	ৰা	০	০
এ	ক	ত্রে	ক	ৰি	লা	০	ন	তি	০	০	০	০	০

(ঘোষা—"জয় হৰি জয় ৰাম
জয় হৰি জয় ৰাম...")
(বাকী পদো প্রথম পদৰ অনুৰূপ)

২। কালিয়া-দমন যশোদাৰ বিলাপ ঃ
তাল ত্ৰিতাল

এহে কমল-নয়ন যাদু হে যাদু হায় ৰে হায়।
দুখিনী মাৱৰ চিত কি দিলে জুৰায়।। ধ্রু।।
ওপৰেদি পক্ষী নুৰে গৰলৰ জালে।
ঝাম্প দিয়া পৰিল বাছা কালিন্দীৰ জলে।।১।।
লোকৰ বাছা ডাঙৰ-দীঘল আমাৰ বাছা সৰু।
য'তে চৰে বাঘে ভালুক ত'তে চৰে গৰু।।২।।
সোণৰ ভোমোৰা বাছা সুকোমলী তনু।
হাতে বেত-বংশী লৈয়া চৰায় বনে ধেনু।।৩।।

সুৰলিপি

(ৰাগ)

ধা	০	০	০	ধৰ্সা	ৰ্সা	ৰ্ৰা	ৰ্গা								
এ	০	০	০	হে	০	০	০								
ৰ্সৰৰ্স	ৰ্ৰৰ্সা	ৰ্সা	০	ধা	পধা	মপা	মৰা	ৰা	মপা	পা	০	মা	মৰা	ৰা	০
ক	ম	ল	০	০	ন	য়	০	ন	০	০	০	যা	দু	হে	০
মা	পা	মপা	পা	০	০	০	পা	ধৰ্সা	ধা	০	০	ধা	০	০	০
যা	দু	হ্ৰ	০	০	০	০	০	ৰে	০	০	০	হ্ৰ	০	০	য়
ধা	সৰ্ৰা	ৰ্ৰা	০	সৰ্ৰা	ৰ্সা	ৰ্ৰা	০	ৰ্ৰা	০	০	০	ৰ্গা	০	০	০
দু	খি	নী	মা	ৱ	ৰ	০	০	চি	০	০	০	০	০	০	ত
ৰ্ৰা	ৰ্সা	ধা	পমা	ৰমা	মা	মপা	পা	পা	০	০	০	মপা	মা	০	০
কি	দি	লে	জু	ৰা	০	০	০	০	০	০	য়	হে	০	০	০
ধা	০	০	০	ধৰ্সা	সা	ৰা	গা								
মপা	মপধা	মৰা	মৰা	ৰ	০	০	০	মা	মা	পা	ধা	ৰ্সা	নৰ্সা	ধা	০
ওপ	ৰেদি	প	ক্ষী	নু	০	ৰে	০	গ	০	ৰ	ল	ৰ	জা	লে	০
ধা	সৰ্ৰা	ৰ্ৰা	ৰ্ৰা	সৰ্ৰা	সৰ্ৰা	ৰ্ৰা	ৰ্গা	ৰ্গা	গৰ্ৰা	ৰ্ধা	ধা	পা	মৰা	ৰা	০
ঝা	ম্প	দি	য়া	প	বিল	ৰা	ছা	কা	লি	০	ন্দী	ৰ	০	০	০
ৰা	মা	মপা	০	মপা	মা	মা	০	মপধা	মপধা	ধা	০	ধৰ্সা	ৰ্সা	ৰ্ৰা	ৰ্গা
জ	০	লে	০	হে	০	০	০	হে	০	০	০	হে	০	০	০

(বাকী দুই পদো প্ৰথম পদৰ দৰে)

(স্বৰ্গীয় বৰদলৈদেৱৰ টোকা ঃ "শংকৰী যুগৰ অলপ আগতে হাজোৰ ওচৰৰ কোনো গাঁৱত দুৰ্গাবৰ কায়স্থৰ জন্ম হয়। ৰাগ-লালিত্য এওঁৰ গীতবোৰৰ বিশেষত্ব। ওপৰৰ গীত এটিত মাধৱ কন্দলীৰ 'ৰামায়ণ'ৰ পদ আৰু আনটিত সৰ্ব প্ৰচলিত ধাইনাম মিহলি পোৱা গৈছে। তথাপি সংগৃহীত গীত দুটিৰ ৰচনা আৰু সুৰ পাৰ্যমানে অবিকৃত ৰাখিবলৈ চেষ্টা কৰিছোঁ।"—কীৰ্তিনাথ বৰদলৈ।)

—০—


চিৰ চেনেহী মোৰ ভাষা জননী
অসম সাহিত্য সভা

